

ISBN 978-83-7867-779-6

QUERELLE DES FEMMES

QUERELLE DES FEMMES

MALE AND FEMALE VOICES IN ITALY AND EUROPE
EDITED BY DANIELE CERRATO, ANDREA SCHEMBARI, SARA VELÁZQUEZ GARCÍA



QUERELLE DES FEMMES:
MALE AND FEMALE VOICES
IN ITALY AND EUROPE

Edición

A cura di

Daniele Cerrato
Andrea Schembari
Sara Velázquez García

Szczecin 2018

QUERELLE DES FEMMES:
MALE AND FEMALE VOICES IN ITALY AND EUROPE
Edición - *A cura di*
Daniele Cerrato
Andrea Schembari
Sara Velázquez García

Los textos seleccionados para este volumen
han sido sometidos a evaluación externa
por pares (peer review):

Comitato di referaggio – Recenzenci:

Angelo Rella - Università di Stettino
Mercedes Arriaga Flórez – Universidad de Sevilla
Milagro Martín Clavijo – Universidad de Salamanca

Copertina:
Acquerello di Adriana Assini - www.adrianaassini.it
Elaborazione grafica di Eva María Moreno Lago

© 2018

Para la realización de la publicación han colaborado el grupo "Escritoras y Escrituras" de la Universidad de Sevilla y los proyectos de Investigación Escritoras inéditas en español en los albores del s. XX (1880-1920). Renovación pedagógicas del canon literario (SA019P17), financiado por la Junta de Castilla y León y el Fondo Europeo de Desarrollo regional (FEDER) y Ausencia II. Escritoras italianas inéditas en la Querella de las mujeres (siglos XV al XX) (FEM 2015-70182-P) del Plan Estatal 2013-2016 Excelencia- Proyecto I+D.



"Una manera de hacer Europa"

PROYECTO COFINANCIADO POR LOS FONDOS FEDER
Referencia del Proy: I+D FEM2015-70182-P

Publishing house:
Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Ks. Witolda 7-9, 71-063 Szczecin - Poland
ISBN 978-83-7867-779-6

volumina  **pl**

I Autores y autoras en la *Querelle des femmes*

Los precedentes de la <i>Querelle des Femmes</i> en la poesía románica medieval: las trobairitz <i>Antonia Viñez Sánchez - Juan Sáez Durán</i>	11
Modelli, autorialità e donne illustri nella letteratura scientifica e filosofica italiana del Cinquecento: Maria Gondola e Camilla Erculiani <i>Eleonora Carinci</i>	27
Figure femminili tra medioevo e rinascimento. Mistiche-filosofo-poetesse <i>Franca Pesare</i>	43
La Princesse de Cleves : un aveu littéraire digne d'une femme remarquable <i>Nadia Brouardelle</i>	61
La escritora Dora d'Istria, la voz femenina albanesa en el debate europeo de la <i>Querelle des femmes</i> del siglo XIX <i>Admira Nushi</i>	75
Luces y sombras en el discurso sobre la mujer a principios del siglo XX: Carmen de Burgos <i>Assumpta Camps</i>	93
Da Clementina a Baby feminista: l'eredità di Adela Turin <i>Laura De Liso</i>	109
“Enigma. Illusione. donna?”: il dibattito sulla femminilità in <i>La passione della nuova Eva</i> di Angela Carter <i>Maria Micaela Coppola</i>	132

En la jaula dorada: Evelyn de Morgan, entre la <i>querelle des femmes</i> y the <i>Woman Question</i> M ^a Cristina Hernández González	133
Emancipazione femminile e autobiografia: l'esordio letterario di Sibilla Aleramo Maria Panetta	147
La "voce" di Maria Giudice tra giornalismo e letteratura Alessandra Trevisan	161
Los géneros autobiográficos rescatan a las grandes eruditas de la época Yolanda Ruano Laparra	173
Gli uomini di Grazia Deledda. Mecenatismo ed uguaglianza per la creazione di un modello letterario Nadia La Mantia	189
La manía de no callarse: la querella silenciosa de Goliarda Sapienza Raisa Gorgojo Iglesias	201
La verdad sobre: <i>Lo verdadero es un momento de lo falso</i> Nora Rodríguez Martínez	215
Donne e scrittura in età umanistica. Rileggendo l'epistolario di Ceccarella Minutolo Sebastiano Valerio	225
Per una rete delle <i>élites</i> femminili italiane tra Otto e Novecento: Maria Bianca Viviani della Robbia Laura Melosi	239
Italianas ilustres en <i>La mujer intelectual</i> de Concepción Gimeno de Flaquer Teresa Gil García	253

II Representaciones de lo masculino y de lo femenino en la *Querelle des femmes*

Entre estereotipo y parodia: la representación femenina en la poesía barroca italiana M ^a Dolores Valencia	265
---	-----

<p>“Que no se ha de estorbar nuestra fiesta por niñerías”. Travestismo, música y ejemplariedad: análisis semiótico comparado entre dos narraciones de María de Zayas Sotomayor y Miguel de Cervantes Saavedra <i>Manuel A. Broullón-Lozano</i></p>	275
<p><i>La querelle des femmes</i> in <i>Much Ado About Nothing</i> <i>Tiziana Ingravallo</i></p>	295
<p>Estereotipos femeninos en algunas de las <i>novelle</i> de Contesa Lara: madres y heroínas <i>Eva Muñoz Raya</i></p>	303
<p><i>La Bella addormentata</i> di Rosso di San Secondo <i>Gabriella Capozza</i></p>	317
<p>La narrazione degli stereotipi e dei pregiudizi in tre romanzi di Adriana Assini <i>Irena Prosenc</i></p>	329
<p>Cuando las damas áureas alzan la voz <i>Alicia Vara López</i></p>	343
<p>Lo <i>Humano Femenino Poético</i> en Carmen Conde: principios estéticos desde la diferencia <i>Anna Cacciola</i></p>	357
<p>Manifestaciones poéticas del homoerotismo en la europa del siglo XX: el caso de Pasolini y García Lorca <i>Antonio Cazorla Castellón</i></p>	369
<p>Lacrime delle donne e adulterio tra storia, diritto e <i>fictio</i>. Su un romanzo di Manlio Bellomo <i>Andrea Manganaro</i></p>	381
<p>Lo stereotipo della prostituta nell’immaginario tra Settecento e Novecento <i>Chiara Cretella</i></p>	393
<p>La <i>Mennulara</i> de Simonetta Agnello Hornby: una visión literaria de mujeres y hombres en la sociedad siciliana de la posguerra <i>Giuliana Antonella Giacobbe</i></p>	407

Entre la identidad y el mito: los personajes femeninos en <i>Nomi di donna</i> de Gianluca Pirozzi <i>Victoriano Peña</i>	421
Rememorando el mito de Emily Brontë: penurias sueños, triunfos y derrotas <i>Ana Pérez Porras</i>	431
Wanda Bontà e gli stereotipi femminili nella letteratura <i>rosa</i> della prima metà del Novecento <i>Anna Suadoni</i>	449
<i>She Doctor</i> rigenerazione e cambio di genere in <i>Doctor Who</i> <i>Carlotta Susca</i>	457
Donne a strisce: fumettiste e vite femminili illustrate <i>Angela Articoni</i>	471
De Carmina a Carmen: la lucha de la mujer madura en el cine español contemporáneo <i>Ana M. Sánchez-Catena</i>	487

I

Autores y autoras en la *Querelle des femmes*

LOS PRECEDENTES DE LA *QUERELLE DES FEMMES* EN LA POESÍA ROMÁNICA MEDIEVAL: LAS TROBAIRITZ

Antonia Víñez Sánchez
Juan Sáez Durán
Universidad de Cádiz

Resumen

Se entiende por *Querelle des femmes* un movimiento que se inicia en el s. XV con la publicación de la obra *La cité des femmes* de Christine de Pizan, que para la crítica inicia el debate de la igualdad intelectual de las mujeres y la defensa de sus derechos en una época histórica particularmente misógina, por lo que se ha considerado la primera obra feminista. Sin embargo, creemos que el debate se inicia unos siglos antes, con los textos poéticos de las trobairitz (s. XII-XIII), en la escuela cortés, como precursoras de la *Querelle*¹.

Palabras claves Trobairitz, *Querelle des femmes*, amor cortés.

En 1949, año de publicación de *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir² se refiere al *Epistre au Dieu d'Amours* de Christine de Pizan, escrito en 1399, señalando que es la primera vez que una mujer escribe para defender su sexo, atacando vivamente a los clérigos³. Para C. Segura Graíño (2007: 83), es su obra *La cité des femmes*, de 1405⁴, la que inaugura la *Querelle des Femmes*, “debate literario y, sobre todo, social y político, pues preconizaba una nueva organización social”⁵. En Francia, desde 1401, había habido un precedente, la *Querelle de la Rose*, sobre la famosa obra *Roman de la Rose* que había iniciado Guillaume de Lorris en 1225 y que Jean de Meun completa hacia 1275 con su versión extremadamente misógina que ponía en tela de juicio la *fin'amors*, derivando en una disputa acerca de la valía de las mujeres. La *Querelle de femmes*, que se establece entre los sexos -de ahí que alterne con la denominación “Querelle des sexes”-, se circunscribe en el pensamiento misógino medieval

¹ Este trabajo forma parte del Grupo de Investigación HUM725 de la Universidad de Cádiz.

² Cito la conocida obra por su edición inglesa, traducción de la francesa de Paris (1949): Beauvoir (2010: 147).

³ Traducción al castellano de Lemarchand (2005: 39-66).

⁴ Edición y traducción al castellano de Lemarchand: *La ciudad de las damas* (1995). Un repaso por las 37 obras conservadas de la autora en Vargás Martínez (2009: 25).

⁵ Más allá de entenderse como un simple debate literario resultante de la crisis del feudalismo, explica Rivera Garretas que se trata de una práctica política (2007: 44). Un resumen de las distintas interpretaciones en Laurenzi (2009).

que cuestionaba la inteligencia de las mujeres y su valor moral, entendiendo que lo femenino es sinónimo de maldad. Esta consideración venía de lejos y se basaba en el concepto material de la mujer como hombre mutilado que, a partir de Aristóteles -cuya teoría de la polaridad entre los sexos se establece como lectura obligatoria en la Universidad de París en 1255 (Rivera Garretas, 2007: 49)-, deriva en el Medievo en la idea de la mujer como hombre imperfecto, origen y responsable del pecado, esto es, la Eva bíblica del *Génesis*, la enemiga, fuente de todo mal para el compañero Adán, a quien arrastra a la desobediencia (Dalarun, 2000: 45-47)⁶. Se trata de un concepto negativo de la mujer afianzado en la tradición, con múltiples reflejos y testimonios a lo largo de los siglos, como bien relata R. Archer (2001)⁷. De ahí, que el lugar dispuesto para las mujeres se limitara al espacio doméstico, donde debían estar custodiadas, sometidas al varón y alejadas, sobre todo, del poder. “Por ello, la Querella de las Mujeres –afirma Segura Graíño- representa un pensamiento revolucionario, pues no acepta lo establecido” (2011: 11).

Sin embargo, “el marco y los límites de la Querella de las mujeres quedan todavía por definir”, señala F. Serrano Farina, añadiendo que otro problema por resolver es la cuestión genérica, ya que algunas obras que representan al movimiento son plurigenéricas, por lo que “explorar los límites de la querella de las mujeres no debe servir para excluir textos, géneros literarios o tradiciones, sino para apreciar toda la riqueza y la extensión de sus expresiones” (2011: 421, 434, 436). En esta línea, podemos amplificar no sólo el marco cronológico del debate analizando precedentes, sino también observar esos textos como auténticos y anticipados testimonios de la *Querelle*, como es el caso del corpus de las *trobairitz* en la escuela cortés, cuya producción se sitúa entre 1135 y 1240, “con una concentración manifiesta a fines del siglo XII.” (Rieger: 1990: 45).

A. Vargas Martínez precisa los albores del debate a mediados del s. XIII, protagonizado en principio sólo por hombres hasta la intervención de Christine ya en el s. XV (2007:18). Es cierto que el paso a la Baja Edad Media se abre a una cultura humanista que, sin embargo, no implica un progreso contundente para el estado de las mujeres⁸, ya que prevalece la autoridad de la iglesia que refuerza la idea de la inferioridad fisiológica femenina con las teorías

⁶ Para Christine el personaje de Eva está justificado por ser ingenua y caer en la trampa del engaño, como expresa en su *Epître*, vv. 604-612.

⁷ Archer señala como fuentes de este pensamiento el *Génesis*, pero también el *Libro de los Proverbios* que cita la misma Christine de Pizan en su *Cité*. Asimismo, y entre otros, a Ovidio, Galeno, Agustín, Tomás de Aquino, Juvenal, Tertuliano, Cipriano, Jerónimo, sin olvidar autores como Petrarca o Boccaccio. También a Andrés el Capellán, en la misógina tercera parte de su tratado *De Amore* (2001: 23-34, 57-90).

⁸ Niccoli se pregunta si realmente hay un “Renacimiento” para las mujeres (1993: 11-14).

galénicas como soporte del modelo androcéntrico único (Moreno Rodríguez, 1995); pero es entonces cuando se decide el futuro de las mujeres (De Maio, 1988: 9), que trazan un camino hacia la emancipación reivindicando una igualdad moral, peligrosa para teólogos y juristas que temen, sobre todo, la igualdad jurídica. Puede decirse que se diseña un nuevo modelo cuyo fin es la mujer como sujeto político (Cabré Pairet, 2006). En rigor, la *Querelle* se prolonga hasta la Revolución Francesa, “marcando el nacimiento del Feminismo como movimiento político”, como afirma E. Laurenzi (2009:303)⁹.

Pero ya mucho antes, desde el siglo XII, como precisa G. Bock, se dejaron oír voces femeninas, teólogas y místicas que “habían utilizado la lengua de la Biblia y espiritualidad para articular su propio pensamiento y poner en tela de juicio la jerarquía sexual” (2001: 19-20). Estas mujeres consagradas a la religión habían logrado su tiempo y lugar, la celda, “y sólo en ese contexto se entiende y se aprueba que la mujer pueda dedicarse al estudio”, como afirma M. V. Hernández Álvarez (2011: 448)¹⁰. De hecho, la afirmación de Christine como primera mujer de letras le parece “algo aventurada” a A. M. Romera Pintor, que recuerda bien los *Lais* de Marie de France y la obra de las trobairitz (2011: 217-218). El grupo de las trovadoras sufrió, por otro lado, un exilio académico durante décadas a consecuencia de la negativa de A. Jeanroy de reconocer la existencia de voz femenina en la lírica occitana (1934: 311-317). Meg Bogin publica en 1976 su emblemático estudio *The Women Troubadours* en el que da a conocer un corpus de 23 composiciones –tres de ellas anónimas– que para P. Dronke es incompleto (1995: 142-143 y 390). P. Bec habla de “le phénomène des femmes troubadours” y presenta su propia antología en 1995, con 25 composiciones de trobairitz, descartando registros fuera del propiamente amoroso y las composiciones dialogadas (*tensós*), ya que duda de la autoría real femenina en éstas (1979: 235, [1]; 1995: 8). En definitiva, no conviene olvidar el exilio a que estas composiciones se vieron sometidas hasta su renacimiento (Víñez, 2015b: 219-230. Víñez, Sáez, 2017), sobre todo a partir de la década de los 80. El imponente trabajo de A. Rieger supuso un sólido impulso; autora en 1991 de la edición más concienzuda hasta el momento, establece una nómina de 20 trobairitz y edita un conjunto de 46 composiciones, incluyendo los textos dialogados en los que interviene una *Domna*, conjunto bastante notable de 15 composiciones mixtas así como fragmentos de complicada atribución (anónimos) (1991: 88-91).

⁹ Sobre la vinculación de la *Querelle* al movimiento feminista, remitimos a la bibliografía de la autora.

¹⁰ A ese refugio obligado se resistió, no obstante, la beguina Marguerite Porete practicando la predicación en lengua vulgar. Ello y el contenido polémico de su obra *Le miroir des simples ames* le llevan a la condena inquisitorial por la que muere en la hoguera en París el 1 de junio de 1310 (Víñez Sánchez, 2015).

Tratando de establecer vínculos, tanto para el conjunto de trovadoras como para Christine de Pizan hay una cuestión relevante que es la posición social. Así, para J.C. Huchet (1983: 61-62), el escalafón social aristocrático de las *trobairitz* les permitió salir del anonimato al que estarían condenadas precisamente por su sexo. Podrían escapar de la sumisión pasiva –“la mujer que mira”, dirá J. E. Ruiz Doménec- como un principio de “liberación del control doméstico” ejercido por el hombre (padre o marido) (1990: 27). En el caso de Christine de Pizan, que había nacido en Venecia en 1364, “la experiencia masculina fue muy positiva”, como afirma M.-J. Lemarchand¹¹, ya que gracias a la influencia de su padre, el astrólogo y físico (médico real) de Carlos V de Francia, Thomas de Pizzano, pudo vivir en la corte, recibiendo una esmerada educación desde su infancia, en contra de su madre, dato que revela que su acceso a ciertos conocimientos filosóficos y científicos es un hecho extraordinario. Más tarde, con quince años, se casa con el notario y secretario del rey, Etienne du Castel; un matrimonio feliz, como declara ella misma, aunque para G. Bock “La alabanza del matrimonio (...) era el vehículo que le permitía hacer la alabanza de la mujer” (2001: 27). Aguda observación que no invalida una relación afortunada. Pero la muerte de su padre y posteriormente de su marido deja a Christine huérfana y viuda desde 1389, con tres hijos y familiares a su cargo, lo que la obliga a ejercer una profesión para sobrevivir, la de *femme de lettres*: “consiguió vivir de sus escritos, convirtiéndose en la primera mujer escritora profesional y también en la ‘primera editora’. (...) Además de escribir, Pizan trabajó como copista y participó en la producción de sus manuscritos”, como explica Vargas Martínez (2007: 16). Es ése el sentido que debemos dar en este caso a la expresión “mujer de letras”, frente al ejercicio literario de las *trobairitz*, mujeres de letras igualmente, pero pertenecientes al grupo de poetas “para quienes el cultivo de la poesía es un complemento de la personalidad o un instrumento de sus aptitudes”, por lo que “tienen al arte como un adorno o un arma”, frente a los trovadores profesionales que viven de su actividad literaria (Martín de Riquer, 1983, I: 23), y también frente a las juglaresas.

Sin embargo, la deuda de Christine de Pizan con la tradición poética de las *trobairitz* es indudable, como señala R. Aguadé Benet (2011: 26), ya que éstas últimas logran visibilizar a las mujeres como creadoras, más allá del rol de damas-hielo que les correspondía como receptoras del mensaje poético de los trovadores, codificado en una telaraña conceptual que les asigna el papel pasivo, y que se manifiesta en un red léxico-semántica de tópicos cuya vigencia se extenderá en el tiempo, hasta la poesía barroca. El vínculo de Pizan con el

¹¹ Seguimos a la autora en lo referente a la biografía de Christine de Pizan (2005: 7-14).

amor cortés se manifiesta en el hecho mismo de su defensa del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, exponente de la teoría del amor cortés con la que se muestra –entendiendo las diferencias contextuales e históricas– afín. Esta continuidad ha de valorarse principalmente en las líneas temáticas que veremos desarrolladas en la *Querelle*, pero que tuvieron su origen en el planteamiento que de la *fin’amors* llevan a cabo algunas composiciones de trobairitz. De este modo, tres son las principales líneas temáticas que constituyen el núcleo de la *Querelle*: igualdad, educación y matrimonio. Son “debates conexos” (Serrano Farina, 2011: 430-433), si bien todos estos aspectos tienen su origen en un foco temático inicial como es el “debate en torno al amor”, del cual derivan (Lemarchand, 2005: 15). A partir de esta consideración, es obligada la mirada al pasado para entender cómo perciben y expresan el amor cortés las trobairitz y si hay interrelación entre éstas y las manifestaciones de la *Querelle* en su evolución más inmediata, en los siglos de la Baja Edad Media y Humanismo.

En esta línea, resulta imprescindible el trabajo de M. Arriaga Flórez acerca de las poetisas italianas de los siglos XIII y XIV, a las que sitúa en el contexto de la Querella sin olvidar la tradición literaria femenina, ya que el grupo “no encaja ni en las costumbres de su época, ni en los modelos literarios en boga: el *Dolce Stil Novo* y el Petrarquismo, porque, en parte recogen sus modelos de una tradición de escritura femenina anterior”. En conclusión, “la continuidad con el estilo de las trobairitz parece más que evidente”. Así, la primera poeta de la literatura italiana, Compiuta Donzella (1250), de la que el Cancionero Vaticano (Leonardi, 2007) transmite tres sonetos, es la continuadora en Italia de la tradición poética femenina de la escuela cortés. De unas décadas más tarde, Nina Siciliana también llamada Monna Nina (1290), guarda para Arriaga estrechas similitudes con la sinceridad de La Comtessa de Dia (Arriaga Flórez, Cerrato, Rosal Nadas, 2012: 7-10, 48, 33)¹². Para Daniele Cerrato, las poetisas italianas del Duecento y Trecento deben entenderse a la luz de la tradición de la poesía femenina de Al-Andalus y de las trobairitz, dentro del contexto de la Querella, ya que los textos participan de líneas temáticas comunes a ésta como “l’intraprendenza amorosa femminile, la difesa del ruolo della donna nella cultura, il confronto con gli uomini sul terreno letterario” (2015: 233). Así, muestra una panorámica comparativa en la que algunas composiciones de trobairitz¹³ hallan eco no sólo en las poetisas italianas mencionadas arriba, sino también en la generación posterior, Elisabetta Trebbiani (1397) y Leonora della Genga (1360) que, para el autor, más allá de las coincidencias, heredan

¹² Sobre estas poetisas planea la sombra de la autenticidad, otra “querella” que amenaza de modo insistente en cierta literatura crítica, al igual que sucede con las trobairitz. Los textos en pp. 84-91.

¹³ Comenta a La Comtessa de Dia, Tibors de Sarenom, Clara d’Anduza, Alamanda, Alais, Iselda, Carenza, Azalais de Porcairagues, Maria de Ventadorn, Castelloza y Bieiris de Romans.

fórmulas y temás de sus antecesoras, prosiguiendo la *Querelle* (2015: 242-249)¹⁴. Hemos de tener presente, además, el hecho de que cuatro de los cancioneros trovadorescos más ostentosos del siglo XIII (A, H, I y K), que incluyen miniaturas de trobairitz, se realizaron en el norte de Italia (Víñez, Sáez, 2017b: 60).

Delimitando el legado de las trobairitz para la *Querelle des Femmes*, a excepción de tres sirventeses y un planto¹⁵ (Rieger, 1991: 691-728, 662-674), el conjunto de composiciones femeninas que conocemos en el marco de la cultura cortés se centran en cuestiones amorosas, incluido el *Salut d'amor* de Azalais d'Altier (Rieger, 1991: 675-689). Por otra parte, y a pesar de algunas asombrosas valoraciones¹⁶, el corpus de poesía femenina trovadoresca es bastante cuantioso como para que podamos conocer el papel que las trovadoras representaron en la escuela, no sólo a nivel técnico, sino –y eso nos atañe más ahora– en el doctrinal. Y si bien no es unívoco, se observa una fuerte homogeneidad en los asuntos que preocupan e inquietan al mundo femenino.

Desde el clásico trabajo de Gaston Paris en 1883, se ha tratado de definir el patrón conceptual y formal de la poética trovadoresca (1883: 519)¹⁷ desde múltiples ópticas, ámbitos y metodologías. Esta intención se dificulta cuando nos situamos en la esfera de la poesía trovadoresca femenina, como señala M. Saphiro, ya que las trobairitz debieron adaptar el “amour courtois” a sus propias necesidades e intereses (1978: 561).

Como emblema de la expresión amorosa, la *cansó* se hace eco de la visión particular del poeta-autor con especial énfasis en el yo poético. En el inventario de Rieger (2003: 48-49), figuran como “monólogos líricos” un grupo de 12 composiciones de cinco trobairitz, una de ellas anónima, que comprende los cuatro textos de Castelloza (incluida la composición de atribución dudosa), la *cansó* de Clara d'Anduza, las cuatro de La Comtessa de Dia, el famoso texto de Azalais de Porcairagues y la controvertida composición de Bieiris de Romans, dirigida a otra dama (Víñez, Sáez, 2017), además de otros fragmentos anónimos y el de Na Tibors. Del mismo modo que apreciamos la fórmula “Je, Christine”, empleada frecuentemente por Pizan, como una declaración de intenciones y expresión de su individualidad (Bock, 2001: 23), hemos de

¹⁴ Este reconocimiento de la herencia poética femenina anterior también se lleva a cabo en L. Martínez Merlo con las tres poetisas italianas del Renacimiento Vittoria Colonna, Gaspara Stampa y Chiara Mastrani (1988: 10-11). Asimismo, M. Martinengo y M.-T. Giraud rastrean la herencia de las trobairitz en el grupo de “las preciosas”, “dames de lettres” de los salones en la Francia del s. XVII (2010).

¹⁵ Entendemos que la composición de Azalais de Porcairagues podría también clasificarse como planto, cf. Víñez (2015: 227).

¹⁶ Huchet denomina al grupo “un phénomène marginal” (1983: 60).

¹⁷ Un repaso en M. de Riquer (1983, I: 78-79).

entender la elección del género de la *cansó* por las trovadoras como un acto de auto-reivindicación. La primera persona es ahí contundente. La expresión, personal, de modo que en el caso de algunas –La Comtessa, Castelloza, Azalais...- ha servido para categorizar la poesía femenina trovadoresca como particularmente intimista, sincera y osada, con la expresión de una sensualidad más directa y explícita (I. de Riquer, 1993: 30-31. Tomasovszky, 2004: 269). Las damas no esconden al *Bels amics* su estado anímico¹⁸. Así, Tibors de Sarenom (h. 1130), confiesa:

Bels dous amics, ben vos puosc en ver dir
qe anc no fo q'eu estes ses desir (642).
(Bello y dulce amigo, bien puedo en verdad deciros/ que no me faltó el deseo
un solo instante).

O La Comtessa de Dia (h. 1140), que sin pudor se manifiesta constantemente:

Mout mi plai car sai que val mais
sel q'ieu plus desir que m'aia (586-587).
(Mucho me place, desde que sé que es el más valiente, / aquel que más deseo
que me posea).

También en la que se ha considerado “una de las más apasionadas poesías de amor que hayan sido escritas por manos femeninas” (Riquer, II, 1983: 798), “Estat ai en greu cossirier”:

Bels Amics, avinens e bos,
cora.us tenrai en mon poder,
e que iagues ab vos un ser,
e qe.us des un bais amoros? (601).
(Bello amigo, amable y bueno, / ¿cuándo os tendré en mi poder? / ¡Podría
yacer a vuestro lado un atardecer / y podría daros un beso apasionado!).

Azalais de Porcairagues (h. 1140) revela que su corazón pertenece al amigo: Eu *dic* que m'amors l'eschai (482). (Confieso que el mío [el amor] le pertenece).

Pero no podemos dejar pasar la gran liberalidad de dos trobairitz: Castelloza (principios del s. XIII) y Clara d'Anduza (mitad del XIII). La primera es autora de tres composiciones seguras más una atribuida. Su *cansó* "Amics, s'ie.us

¹⁸ Los textos pertenecen a la edición de Rieger (1991). Indico entre paréntesis las páginas concretas de los fragmentos. Las traducciones al castellano de Mañeru Méndez, cf. Martinengo (1997).

troves avinen”¹⁹ expresa determinaciones que consagran el papel radicalmente activo de la mujer en el código cortés.

Consciente de este papel, participa en la controversia de si debe o no rogar al amado, presentándose en una situación de aparente inferioridad auto-elegida, llevada al extremo, que la crítica ha interpretado erróneamente como actitud servil, atormentada y masoquista. La estrofa III pone de manifiesto la dificultad de ser y ejercer de trobairitz en el ámbito social:

Eu sai ben c’a mi estai gen,
si be·is dizon tuich que mout descove
que dompna prei a cavallier de se
ni que·l teigna totz temps *tan lonc pres(s)ic* (520).
(Yo sé bien que así me place, / mientras todos dicen que es muy inconveniente,
/ que una dama corteje a un caballero/ y que lo tenga siempre en alta
consideración).

No se debe pasar por alto la dureza de los versos expuestos, según los cuales “cortejar” a un caballero, a ojos de todos, supone una exposición pública censurada socialmente. Insiste en la idea, prolongándola a la estrofa IV:

Assatz es fols qui m’en repren
de vos amar, pois tant gen mi conve (*Ibid.*)
(Es muy insensato quien me reprende/ por amaros, ya que tanto me place).

El grado de atrevimiento de la trobairitz va más lejos aún cuando manifiesta abiertamente el deseo de recuperar las relaciones sexuales con su amigo, que la ha olvidado, mencionando al marido como mediador (Véran, 1946: 135-136) en su *cansó* “Mout avetz faich lonc estatge”²⁰:

Tot lo maltraich el dampnatge
que per vos m’es escaritz
vos grazir *fan* mos lignatge
e sobre totz mos maritz (540). (Todo el mal y el daño / que por vuestra causa
he padecido / me lo devuelve grato mi linaje / y, sobre todo, mi marido).

En el caso de Clara d’Anduza, su única *cansó* transmite sentimientos apasionados y los protagonistas se ven amenazados por los temidos *lauzengiers*

¹⁹ Análisis del texto en Vñez (2017c). Remitimos a la bibliografía del mismo.

²⁰ Recordemos que en el código cortés amor y matrimonio son incompatibles. Así lo expresa la primera de las *Reglas de Amor* de Andrés el Capellán en su famoso tratado *De Amore*: “Causa coniugii ab amore non est excusatio recta” (El matrimonio no es excusa válida para no amar). (Creixell, 1985: 362-363).

(maldicientes), que suponen un testimonio más de la dificultad de la práctica del juego cortés en el ámbito público:

Selh que.m blasma vostr'amor ni.m defen
no podon far en re mon cor melhor,
ni.l dous dezir qu'ieu ai de vos maior (573). (Quien me censura y me aleja de
vuestro amor, / en nada puede hacer mi corazón mejor /ni el dulce deseo que
tengo de vos mayor).

En el ideario amoroso que la *cansó* transmite, la *midons* se sitúa en una posición de superioridad a imitación del vínculo feudo-vasallático. Sin embargo, esta exigencia se complica cuando los papeles se invierten, como sucede en las poesías de las *trobairitz*. Por esta razón, algunos textos reflejan una visión crítica de los comportamientos convencionales, lo que supone, en cierta forma, una modalidad de superioridad femenina y la denuncia de fisuras en la conceptualización de la *fin'amors*.

Pero son los géneros dialogados (*tensós* y *partimens*) donde mejor apreciamos la reivindicación de su autoridad, particularmente en aquellas poesías cuyo eje temático es la petición de consejo a la dama en torno a la Querella de los sexos, para dilucidar el buen o mal comportamiento en uno o en ambos. Rieger edita 26 composiciones dialogadas que, sin embargo, lamentablemente, se han cuestionado por la falta de acuerdo en aceptar todos los diálogos como reales, sobre todo en las mixtas en las que la interlocutora del trovador es una *Domna* anónima: “Això ha fet pensar a alguns estudiosos que són textos de debats ficticis, fets per trobadors que simulen la presència d'una dona”, como señala A. M. Mussons. Ahora bien, la autora propone centrar la cuestión en la recepción de los textos y el público al que se dirigen, así como en el papel de la mujer en el contexto de la representación colectiva. No olvidemos que la poesía occitana es letra fusionada a música y, en consecuencia, interpretación:

Si trobéssim les respostes a aquestes qüestions, podríem tal vegada reivindicar un paper molt més actiu de la dona en els cercles literaris de les corts promotores de la lírica trobadoresca provençal i comprendre d'aquesta manera que, anònima o amb identitat pròpia, la participació femenina en el diàleg podria ser perfectament reale (Mussons, 2003: 56-57).

Se propone todo un abanico de temas a la consideración de las damas interlocutoras. En la *tensó* entre Maria de Ventadorn (h. 1165- h.1221) y Gui d'Ussel, que supone un antecedente obvio de la Querella de sexos, se debaten los derechos y deberes de los enamorados. La composición delibera acerca de

la igualdad/desigualdad de los comportamientos y, frente a la absoluta defensa de la igualdad de los amantes por parte de Gui:

E respond eu a la dompna breumen
que per son drut deu far comunalmen
cum el per lieis ses garda de ricor,
qu'en dos amics non deu aver maior (257). (Y respondo brevemente acerca de la dama:/ella debe proceder hacia el amante/del mismo modo en que él actúa hacia ella, sin tener en cuenta el rango, /porque, entre dos amantes, no debe haber uno superior).

La trobairitz responde que no tiene señor por encima de ella:

E.l drutz deu far prec e comandamen
cum per amiga e per dompna eissamen,
e.il dompna deu a son drut far honor
cum ad amic, mas no cum a seignor (258). (El amante debe presentar sus súplicas y las peticiones de igual modo a una dama que a una amiga, /mientras que la dama debe horar al propio amante/ como a un amigo, mas no como a un señor.

En esta delicada cuestión, la gran dama Maria, sabia y mecenas en su corte poética, considera al amante como un amigo, pero sin sometimiento, lo que supone una osada desobediencia a las reglas vasalláticas de la cortesía (*dreg d'amor*). Son las fisuras a las que nos referíamos.

Alamanda (segunda mitad del XII), responde al trovador Giraut de Bornelh cuando éste le pregunta en un tono de total confianza cómo debe actuar con su señora, que exige más de él. El diálogo es tan fluido que incluso él muestra sus dudas por el consejo recibido: “Mal cre qu.m capdellatz” (185). (Creo que me aconsejáis mal). Y la trobairitz deja constancia de su capacidad para la réplica con determinación, defendiendo a la dama, que está airada por la traición del poeta, negándose a perdonarlo: “Ieu non cuig ies qu'il sia tant mainieira” (186). (Yo no creo en absoluto que ella sea tan dócil). La actitud rotunda de la respuesta hace temer al trovador: “Bella, per Dieu, non perda vostr'aiuda” (ibid.). (Bella, por Dios, que no pierda yo vuestra ayuda). Es todo un reconocimiento al principio de autoridad que la trovadora representa.

En el caso de la tensó de Ysabella (h. 1180), son manifiestos sus reproches al trovador por su deslealtad, su falta de atención hacia ella y, sobre todo, su interés materialista, si bien es cierto que éste, Elias Cairel, mantiene una actitud de doblez, apareciendo al principio como distante e indiferente para luego retractarse en la estrofa VI. El lenguaje es hiriente al extremo, por ambas partes:

(Elias): e s'ieu en dizia lauzor,
en mon chantar, no.l dis per drudaria
mas per honor e pron q'ieu n'atendia (275).
(Y si yo os alabé / en mis canciones, no lo hice por razones de amante, / sino
por el honor y el beneficio que de ello se esperaba).

(Ysabella): N'Elyas Cairel, amador
no vi mais de vostre voler
qi cambges domna per aver; (...)
mas en dreg vos non hai cor ni talan (275-276). (Señor Elías Cairel, no vi nunca
/ un amante como vos, / que cambiase a su dama por la riqueza; (...) / pero
hacia vos no siento amor ni deseo).

En la línea de desenmascararlo, resulta muy curioso que algunas poesías den cuenta de la volubilidad del amigo. Aguadé indica este propósito de desautorización al discurso y comportamiento masculinos (2011: 29-32). Lombarda (h. 1190), única representante del *trovar clus* en el corpus de las trobairitz, nos presenta un estilo ingenioso y muy original, pero hermético en su tensó con Bernart Arnaut d'Armagnac, que le reprocha su frialdad, a lo que la trobairitz responde con ironía (y celos), pero dejándolo en evidencia:

e grans merces, Seigner, car vos agrada
c'ab talz doas domnas m'aves nomnada.
Voi qe.m digaz
cals mais vos plaz (244). (Y muchas gracias, señor, ya que os agrada / haberme
mostrado en compañía de tales damas. / Quiero que me digáis/ cuál es la que
os place más).

El debate sobre ética amorosa está muy presente en los géneros dialogados. Así, Guillelma de Rosers (s. XIII) intercambia una tensó con Lanfranc Cigala en la que se plantea un problema acerca de dos caballeros que van a ver a sus respectivas damas, encontrándose por el camino a unos peregrinos que necesitan ayuda. Mientras que uno se detiene, el otro decide cumplir su obligación con el servicio amoroso, opción que defiende la trobairitz, que antepone a todo las obligaciones adquiridas por el caballero con su señora. Las intervenciones de Guillelma son todo un repertorio de fuerza, moral y retórica, hasta el punto de que el trovador se da por vencido:

Domna, poder ai eu et ardimen
non contra vos, qe.us vences en iazen
per q'eu fui fols car ab vos pris conten (228).
(Señora, yo poseo fuerza y osadía, / pero no contra vos que venceréis yaciendo,
/ porque fui loco pues me puse en contienda con vos).

Y ella responde en la tornada, con un último verso, sentencia tajante y decisiva, que es emblemático, sin duda, y un testimonio anticipado de la *Querelle*.

La[n] franc, aitan vos autrei e.us consen
qe tant mi sen de cor e d'ardimen
c'ab aital geing con domna si defen
mi defendri'al plus ardit qe sia (Ibid.). (Lanfranco, os juré y aseguré / que siento tanto coraje y osadía / que con la misma sutileza con que la dama se defiende / me defenderé contra el más osado que haya).

En la misma línea se desarrolla la *tensó* –o *partimen* para algunos- entre la enigmática Domna H –de la que sólo conocemos la inicial de su nombre- y Rufin acerca del comportamiento de los caballeros en relación a las reglas de amor. Si para el trovador el caballero debía guardar distancia, para la dama lo prioritario era la unión sexual, lo que supone que las trovadoras “desacataban no sólo el código trovadoresco sino también los hábitos y costumbres sociales tradicionales” (Martinengo, 1997: 119).

En este recorrido, incompleto pero revelador de las poderosas palabras que encierran los poemas de las trobairitz, queremos concluir con una composición que anticipa la famosa *Querelle du mariage*, parte integrante de la querella de los sexos que implica asimismo el debate en torno a la sexualidad femenina y a la maternidad. Se trata de una parte esencial en la *Querelle des femmes* (Bock, 2001: 33). La misogamia que continuará siendo instrumento de la misoginia en el humanismo, había sido defendida por parte de los clérigos desde los siglos anteriores. Christine de Pizan, sin embargo, elogió el matrimonio, para ella un estado unido al sentimiento que profesó a su único esposo (Pernoud, 1982: 67-68). Dedicó los últimos párrafos de la *Cité* a las mujeres casadas, recomendando siempre permanecer en el seno del matrimonio (Lemarchand, 1995: 230-231). Por eso, es indispensable reconocer la valiente aportación de la *tensó* entre Na Carenza –dama experimentada- y Na Alais, que habla también en nombre de su hermana Na Iselda –doncellas en cabello-²¹, cuestionando las ventajas del matrimonio como única forma de vida para las mujeres de su época, lo que lleva a ambas hermanas a pedir consejo sobre si es mejor la virginidad. Ha de situarse el debate en el contexto de los *modus vivendi* de las mujeres de los siglos XII y XIII y sus dos únicas alternativas: la vida doméstico-marital, bajo el dominio del hombre (padre y marido) o la vida monacal, bajo el dominio de Dios, masculino en todo caso. Como testimonio excepcional de la poesía

²¹ Para Rieger, se trata de dos personajes, no tres: Alaisina Yselda y Carenza (1991: 155-165). Para este tema y el problema de la ordenación estrófica, cf. Víñez (2014: 919-929).

femenina cortés, Alais muestra un frontal rechazo a la maternidad, por lo que Martinengo supone una posible vinculación cátera del texto (1997: 117). La declaración merece la pena por el realismo y naturalidad de las expresiones:

Na Carenza, penre marit m'agença,
mas far infanz cuit qu'es gran penitença
que las tetinas pendon aval jos
e lo ventrilh es ruat e'nojós (155). (Señora Carenza, tomar marido me place, /
pero hacer niños creo que es gran penitencia, / porque luego los senos penden
hacia abajo/ y el vientre se vuelve hinchado y enojoso).

El lenguaje de la doncella encierra un miedo inocente a la pérdida de la juventud y la belleza, como corresponde a un personaje de edad muy temprana que ha observado, sin embargo, en las mujeres que la rodean, el deterioro que supone engendrar hijos de forma continua y obligada. La experimentada Carenza, sabe que la tranquilidad y por tanto la soledad, solo tienen un camino, el convento. Así, aconsejará que tomen por marido a “coronat de sciencia” (v. 14), único modo de garantizar la virginidad de las jóvenes. La tornada final es una despedida, con incertidumbre y pesar de la dama Carenza, que teme la separación, conocedora de la realidad, puesto que el convento es reclusión.

Todas estas cuestiones son dominio de “la Cause des femmes” con palabras de Christine de Pizan. De mujeres, las trobairitz, que ya habían comenzado la *Querelle*.

Referencias bibliográficas

- Aguadé Benet, Rosamaría (2011). Christine de Pizan y las trobairitz. En Cristina Segura Graíño (Ed.). *La Querella de las Mujeres. III. Antecedentes de la polémica feminista* (pp. 23-44). Madrid: Al-Mudayna.
- Archer, Robert (2001). *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Madrid: Cátedra.
- Arriaga Flórez, Mercedes, Cerrato, Daniele, Rosal Nadales, María (2012). *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querella de las mujeres*. Sevilla: Arcibel.
- Beauvoir, Simone de (2010), *The Second Sex*, traducida por Constance Borde y Sheila Malovany-Chevallier. New York: Vintage Books Edition.
- Bec, Pierre (1995). *Chants d'amour des femmes-troubadours. Trobairitz et «chansons de femmes»*. París: Stock.
- Bock, Gisela (2001). *La mujer en la historia de Europa. De la Edad Media a nuestros días*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Bogin, Meg (1976). *The Women Troubadours*. Nueva York-Londres: Paddington Press.

- Cabré Pairet, Monserrat (2006). El otro centenario: *La ciudad de las damas* y la construcción de las mujeres como sujeto político, *La Aljaba*, 10, pp. 39-53.
- Cerrato, Daniele (2015). Sorelle di Querelle. Poetesse dell'Al-Andalus, trobairitz e poetesse italiane del Duecento e del Trecento, *Raudem. Revista de Estudios de las mujeres*, 3, pp. 232-251.
- Creixell Vidal-Quadrás, Inés (1985). *Andrés el Capellán. Tratado sobre el Amor*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- Dalarun, Jacques (2000). La mujer a ojos de los clérigos. En Georges Duby, Michelle Perrot (Eds.). *Historia de las mujeres*, 2. *La Edad Media* (pp. 41-71). Madrid: Taurus.
- De Maio, Romeo (1988). *Mujer y Renacimiento*. Madrid: Mondadori.
- Dronke, Peter (1995). *Las escritoras de la Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Hernández Álvarez, María Vicenta (2011). Mujer y conocimiento: la alegoría práctica de Christine de Pizan en su *Chemin de longue étude*. En Dolores Ramírez Almazán, Milagro Martín Clavijo, Juan Aguilar González, Daniele Cerrato (Eds.), *La Querella de las Mujeres en Europa e Hispanoamérica*, vol. 1 (pp. 435-475). Sevilla: Arcibel.
- Huchet, Jean Charles (1983). Les femmes troubadours ou la voix critique, *Littérature*, 51 (3), pp. 59-90.
- Laurenzi, Elena (2009). Christine de Pizan: ¿una feminista 'ante litteram'? *Lectora*, 15, pp. 301-314.
- Lemarchand, Marie-José (1995). *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela.
- Lemarchand, Marie-José (2005). *Cristina de Pizan. La rosa y el príncipe. Voz poética y voz política en las Epístolas*. Madrid: Gredos.
- Leonardi, Lino (2007). *I Canzoniere Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3793. Riproduzione fotografica. I*. Firenze: Sismel-Edizioni dell Galluzzo.
- Mañeru Méndez, Ana (1997). Véase Martinengo.
- Martinengo, Marirí (1997). *Las Trovadoras. Poetisas del amor cortés*. Madrid: horas y HORAS. (Traducciones poéticas de Ana Mañeru Méndez).
- Martinengo, Marirí. Giraud, Marie-Thérèse (2010). La herencia de las trovadoras: de las trovadoras a las preciosas, *DUODA. Estudios de la Diferencia Sexual*, 39, pp. 19-32.
- Martínez de Merlo, Luis (Ed). (1988). *Tres poetisas italianas del renacimiento. Vittoria Colonna. Gaspara Stampa. Chiara Mastraini*. Madrid: Hiperión.
- Moreno Rodríguez, Rosa María (1995). La ideación científica del ser mujer. Uso metafórico de la teoría galénica, *Dynamis*, 15, pp. 103-149.
- Mussons Freixas, Ana María (2003). Dona, lírica i representació, *Mot so raço*, 2, pp. 56-63.
- Niccoli, Ottavia (1993). *La mujer del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Paris, Gaston (1883). Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac, *Romania*, 12, pp. 459-534.
- Pernoud, Régine (1982). *Christine de Pisan*. Paris: Calmann-Lévy.
- Rieger, Angelica (1990). *En conselh no deu hom voler femna*. Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque, *Perspectives Médiévales*, 16, pp. 47-57.
- Rieger, Angelica (1991). *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

- Rieger, Angelica (2003). Trobairitz, domna, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco”, *Mot so razo*, 2, pp. 41-55.
- Riquer, Isabel de (1993). *Tota dona val mays can letr’apren*: Las Trobairitz. En A. Carabí, M. Segarra (Eds.), *Mujeres y literatura* (pp. 19-38). Barcelona: PPU.
- Riquer, Martín de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Ariel.
- Rivera Garretas, María Milagros (2007). La Querella de las Mujeres en *La Ciudad de las Damas*. En Cristina Segura Graíño (Coord.), *Mujeres y espacios urbanos. Homenaje a Cristina de Pizán en el VI Centenario de la 1ª Edición de La Ciudad de las Mujeres 1405-2005* (pp. 43-56). Sevilla: Al-Mudayna.
- Romera Pintor, Ángela Magdalena (2011). Voces femeninas que nacen de la *Querelle des Femmes*: de Christine de Pisan a Marguerite de Navarre y la *Querelle des amies*. En Dolores Ramírez Almazán, Milagro Martín Clavijo, Juan Aguilar González, Daniele Cerrato (Eds.), *La Querella de las Mujeres en Europa e Hispanoamérica, vol. 2* (pp. 217-243). Sevilla: Arcibel.
- Ruiz Doménec, José Enrique (1990). *La mujer que mira (Crónicas de la cultura cortés)*. Barcelona: Sirmio.
- Saphiro, Marianne (1978). The Provençal *Trobairitz* and the Limits of Courtly Love. *Signs*, vol. 3 (3), pp. 560-571.
- Segura Graíño, Cristina (2007). La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la modernidad, *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, 26, pp. 65-83.
- Serrano Farina, Florence (2011). La Querella de las mujeres: fundamentos teóricos basados en un concepto francés. En Dolores Ramírez Almazán, Milagro Martín Clavijo, Juan Aguilar González, Daniele Cerrato (Eds.), *La Querella de las Mujeres en Europa e Hispanoamérica, vol. 2* (pp. 421-441). Sevilla: Arcibel.
- Tomasovsky, Orsolya (2004). Les trobairitz, une voix féminine de la poésie médiévale, *Revue d’Études Françaises*, 9, pp. 265-272.
- Vargas Martínez, Ana (2007). Christine de Pizan y La Ciudad de las Damas (1405-2005): una aproximación en el seiscientos aniversario. En Cristina Segura Graíño (Ed.), *Mujeres y espacios urbanos. Homenaje a Christine de Pizán en el VI Centenario de la primera edición de La ciudad de las mujeres (1405-2005)* (pp. 13-26). Sevilla: Al-Mudayna.
- Véran, Jules (1946). *Les poétesses provençales du Moyen Âge et de nos jours*. Paris: Librairie Aristide Quillet.
- Víñez Sánchez, Antonia (2014). Matrimonio y mujer en la poesía de tres trobairitz. En Juan Carlos Suárez Villegas, Rosario Lacalle Zalduendo, José Manuel Pérez Tornero (Eds.), *II International Gender and Communication* (pp. 919-929). Madrid: Dykinson.
- Víñez Sánchez, Antonia (2015). La otra opción: Marguerite Porete. En Milagro Martín Clavijo, Mercedes González de Sande, Daniele Cerrato, Eva María Moreno Lago (Eds.), *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas* (pp. 1724-1739). Sevilla: Arcibel.
- Víñez Sánchez, Antonia (2015b). Contextualización y exilios de las trobairitz. En P. L. Ladrón de Guevara, B. Hernández, Z. Zografidou, (coords.), *Marisa Madiéri. Escritoras del éxodo y del exilio*, (pp. 219-230). Murcia: Universidad de Murcia.

- Víñez Sanchez, Antonia. Sáez Durán, Juan (2017). Las Trobairitz en su tiempo. En Yolanda Romano Martín, Sara Velázquez García (Eds.). *Las inéditas, voces femeninas más allá del silencio*, Salamanca: Universidad de Salamanca, en prensa.
- Víñez Sánchez, Antonia. Sáez Durán, Juan (2017b). Colores y objetos simbólicos en la iconografía de las Trobairitz. En María Rosa Iglesias Redonodo, Jaime Puigguisado (Eds.). *Intersecciones: relaciones entre artes y literatura* (pp. 59-63). Sevilla: Benilde Ediciones.
- Víñez Sánchez, Antonia (2017c). *Si bei.s dizon tuich que mout descove que dompna prei a cavallier de se*. Cortesía y anti-cortesía en la poesía de Castelloza. En Daniele Cerrato (Ed.). *Desde los márgenes: narraciones y representaciones femeninas* (pp. 271-286). Sevilla: Benilde Ediciones.

MODELLI, AUTORIALITÀ E DONNE ILLUSTRI NELLA LETTERATURA SCIENTIFICA E FILOSOFICA ITALIANA DEL CINQUECENTO: MARIA GONDOLA E CAMILLA ERCULIANI*

Eleonora Carinci
Università Ca' Foscari, Venezia

Riassunto

Il saggio prende in esame come il tema dell'accesso delle donne allo studio delle scienze e della filosofia, ampiamente dibattuto nell'ambito della *Querelle* e spesso avallato da esempi di donne illustri dell'antichità, sia stato trattato e utilizzato nella letteratura scientifica e filosofica italiana in volgare rivolta a un pubblico femminile. Dopo aver proposto brevemente una mappatura delle posizioni espresse sull'argomento nelle opere italiane sulla donna del Cinque/Seicento e nelle opere di divulgazione scientifica, mi soffermerò sulla lettera dedicatoria di Maria Gondola nei *Discorsi sopra le Metheore di Aristotele* di Nicolò Vito di Gozze, costituita da un piccolo trattato sulla superiorità della donna interamente basato su opere della *Querelle*, e su quella di Camilla Erculiani nelle sue *Lettere di philosophia naturale*.

Parole chiave: Trattati sulla donna, donne illustri, filosofia naturale, Maria Gondola, Camilla Erculiani

1. Donne illustri, donne colte e filosofia: tra mito e realtà

Nel suo recente studio sulla concezione della natura della donna nel Rinascimento europeo, Sandra Plastina ripercorre la trattatistica sulla donna, mettendo in evidenza come per dimostrare che le donne fossero atte allo studio e all'uso della ragione sia stato ampiamente utilizzato il *leitmotiv* di matrice aristotelica secondo cui la complessione più morbida e delicata delle donne sarebbe stata segno di maggior acutezza d'ingegno (Plastina, 2017)¹. Secondo la retorica del discorso filogino, quindi – se non nella concezione comune –, le donne erano per natura potenzialmente in grado di eccellere in qualsivoglia dottrina se messe nella condizione di studiare. In questa sede lascerò da parte il tema ampiamente trattato della natura della donna, e non esaminerò gli argomenti utilizzati per dimostrare la sua superiorità o inferiorità

*La ricerca di cui questo articolo è stata possibile grazie all'assegno di ricerca "I contesti dell'aristotelismo in lingua volgare: il ruolo delle donne", nell'ambito dell'ERC Starting Grant 2013, n. 335949, "Aristotle in the Italian Vernacular: Rethinking Renaissance and Early Modern Intellectual History (c. 1400-c.1650)", diretto da Marco Sgarbi.

¹ Il tema della delicatezza femminile come segno di intelligenza è citato ad esempio nei trattati di Mario Equicola, Galeazzo Flavio Capra, Baldassar Castiglione, Cornelio Agrippa, Lodovico Domenichi, Girolamo Camerata, Lucrezia Marinella, Maria Gondola.

rispetto agli uomini, ma mi concentrerò su come era affrontato il discorso sulla possibilità per le donne di accedere allo studio, con particolare attenzione ai riferimenti alla scienza e alla filosofia e sull'impatto di questo sugli scritti di filosofia naturale rivolti alle donne o da loro stesse scritti. Partendo dal presupposto che secondo la retorica del discorso sull'eccellenza e la superiorità della donna, le donne sarebbero in grado di eccellere in qualsivoglia materia o attività alla stregua degli uomini, e che questa idea, pur con qualche variante, è una costante nei principali trattati filogini, discuterò la possibile influenza di tale idea e dei modelli femminili idealizzati ad essa connessi sulle donne reali che verso la fine del Cinquecento si erano avvicinate al mondo della scrittura e dell'editoria nell'ambito filosofico-scientifico.

Come noto, per avallare le tesi dell'eccellenza femminile, o al contrario, dell'inferiorità delle donne, era prassi nell'ambito della *Querelle des femmes* riportare *exempla* di donne illustri, personaggi storici o mitologici, tratti dalle storie antiche, dalla Sacra Scrittura o dalla letteratura, antichi e moderni in grado di mostrare, tra un trattato e l'altro, come le donne fossero degne di lode, o piuttosto esseri inferiori e da biasimare. Nella letteratura più o meno paradossale a favore delle donne, lo spazio dedicato alle donne illustri dell'antichità era notevole: esse corredevano il discorso sulla donna e i loro nomi echeggiavano dai cataloghi del De *Claris Mulieribus* di Boccaccio in poi, passando per l'*Officina* di Ravisius Taxtor (1520), agli scritti sulla nobiltà delle donne di Mario Equicola (1501), Galeazzo Flavio Capra (1525), Cornelio Agrippa tradotto da Francesco Coccio (1544). Lodovico Domenichi (1549), Domenico Bruni (1552), solo per citare alcuni tra i più noti, per giungere agli scritti delle donne stesse, primo fra tutti quello di Lucrezia Marinella (1600)². Esse erano citate per le loro virtù tipicamente "femminili", quali bellezza, castità, obbedienza, umiltà o per la loro abilità in qualsivoglia attività tipicamente "maschile", quale il governo di città, l'attività bellica, la strategia politica e non ultima la sapienza, per dimostrare le potenzialità delle donne. Nell'ambito del campo d'indagine qui proposto, intendo considerare fino a che punto le donne sapienti descritte nei cataloghi di donne illustri – letterate e filosofe – e proposte come *exempla* fossero lette unicamente come casi eccezionali, in grado di dimostrare il valore delle donne e al massimo associate a casi di donne contemporanee altrettanto eccezionali, ma che di fatto non erano imitabili, o potessero essere interpretate come esempi da seguire; se,

²Per un elenco abbastanza esaustivo delle edizioni dei principali trattati sulla donna pubblicati in Italia si veda il repertorio bibliografico in appendice a Zancan, 1983: 237-246. Per la trascrizione in formato elettronico di alcuni testi europei sulla donna si veda anche il sito <http://querelle.ca>, progetto in fieri del gruppo di ricerca diretto da Marguerite Deslauriers presso la McGill University, Canada.

quindi, queste donne esemplari, a prescindere dalla retorica paradossale che animava i trattati e i discorsi accademici che affrontavano l'argomento, avessero avuto un impatto sull'autostima delle donne reali e sulla loro volontà di scrivere e rappresentarsi.

Mentre le Amazzoni e le donne guerriere erano figure quasi mitologiche, delle *virago* che pur dimostrando le potenzialità femminili di acquisire forza fisica e potere politico, non erano oggettivamente imitabili nella realtà del tempo, se non parzialmente da alcune donne di potere, gli esempi di donne sapienti avevano un maggiore riscontro nella cultura rinascimentale. Certamente non era la prassi comunemente accettata e il fenomeno era limitato a un'élite colta e illuminata, ma le donne che scrivevano nel Cinquecento, venivano di fatto incoraggiate a farlo, seppure con atteggiamenti paternalistici e in un ambiente ristretto, spesso legato al mondo dell'editoria, e in molti casi godevano di effettiva stima e rispetto presso i contemporanei (Cox, 2008). Non è un caso quindi che gradualmente nei trattati in lode della donna aumentino gli esempi di donne illustri contemporanee. Questi possono essere distinti in due categorie: da una parte troviamo un gran numero di nobildonne del tempo note e con un certo potere, lodate per le loro innumerevoli virtù a scopo encomiastico, e dall'altra le scrittrici, tra cui, oltre alle umaniste Cassandra Fedele e Isotta Nogarola, compaiono i nomi di Vittoria Colonna e Veronica Gambara, e successivamente, verso la fine del secolo, di altre autrici, fino ad integrare i cataloghi esistenti con giunte³.

Ma nell'ambito dei modelli e delle donne eccezionali, come si collocano le filosofe? Tra gli esempi di donne illustri dell'antichità le donne dotte in filosofia, tra cui le più citate erano Diotima e Aspasia, avevano una nutrita rappresentanza e venivano citate insieme alle letterate per dimostrare la sapienza muliebre. Tuttavia, mentre le letterate trovavano un riscontro nella realtà contemporanea almeno a partire dalla metà del secolo, quando dopo il successo di Vittoria Colonna, numerose donne scrivono rime petrarchesche, le donne che si riconoscevano come filosofe erano rare. Se il collegamento con Saffo, recentemente riscoperta, era quasi d'obbligo per le rimatrici del tempo, le filosofe antiche sembrano non avere immediata corrispondenza nel presente.⁴ E questo emerge anche dagli elenchi di donne illustri contemporanee, in cui, tra le donne note per la loro sapienza, spiccano sempre di più le poetesse, ma

³ Ad esempio Lodovico Domenichi nomina Nogarola, Fedele e Colonna e fa una lunga lista di nobildonne contemporanee nelle varie città e regioni (Domenichi 1549); Per cataloghi aggiornati e "giunte" all'elenco boccacciano si vedano Boccaccio, 1596; Bronzino, 1624, Della Chiesa, 1620.

⁴ Sull'uso della figura di Saffo in relazione alle poetesse contemporanee, è noto l'esempio di Gaspara Stampa (Tylus 2015).

non le filosofe. È possibile quindi che ci fosse una differenza nel modo in cui erano percepite letterate e filosofe. Mentre le une erano modelli potenzialmente imitabili o comunque accomunabili alle donne del tempo, le altre come le Amazzoni e le guerriere, erano probabilmente interpretate come figure mitologiche o esotiche, volte sulla carta ad esaltare le potenzialità delle donne, ma di fatto non identificabili con donne reali, e descritte fondamentalmente per mettere in evidenza lo scarto tra l'eccezione e la regola.⁵ Come vedremo, nelle opere scritte da donne qualcosa cambia.

Nella trattazione teorica dell'eccellenza delle donne, sebbene la natura e le potenzialità femminili vengano almeno in teoria rivalutate, mancava una reale progettualità volta a modificare il sistema. Se da un lato, infatti, gli autori dei trattati dimostrano con vari argomenti che per natura le donne sono in grado di dedicarsi allo studio se istruite in modo consono, e avvalorano la tesi con esempi di donne colte di un passato mitico, biasimando il tempo presente per non permettere che ciò accada, d'altra parte non propongono un effettivo cambiamento dello *status quo*. Sebbene, infatti, emerga una sorta di denuncia della situazione delle donne, essa viene considerata un dato di fatto, che lascia inalterata l'idea che le donne che si dedicavano allo studio e alla scrittura erano fenomeni eccezionali e meravigliosi, mentre le altre restavano nelle loro prigioni domestiche con ago e filo, "*oeconomicae dedicatur quasi ergastulo*", per usare le parole di Mario Equicola (Equicola, 2004: 30). Le motivazioni date all'annosa questione sulle ragioni della mancanza di una tradizione di scritti di donne, vanno dalle più paradossali espresse da Francesco Grasso nel dialogo di Domenichi, secondo cui le donne non scriverebbero perché "il loro giudizio è sì buono, ch'elle non hanno mestiero di libri, i quali bisognano all'huomo, perché manca di memoria et di sapere" (Domenichi, 1552: 36). alle più realistiche, espresse anche nello stesso dialogo di Domenichi, secondo cui le donne non scriverebbero per mancanza di un'adeguata istruzione e perché costrette nel loro ruolo predefinito all'interno della famiglia⁶. Nel discorso sulle

⁵ Ad esempio Mario Equicola le donne indiane filosoferebbero con i filosofi astenendosi dai rapporti sessuali: "In India mulieres cum philosophis philosophari aiunt a venereis abstinentes" (Equicola, 2004: 34).

⁶ "Ma contra la diuina giustitia, et contra gli ordini della natura, rimanendo superiore la insolenza et tirannia de gli huomini, la autorità et libertà delle donne è loro dalle ingiuste leggi usurpata, dall'uso impedita, et dall'educatione del tutto ammorzata: percioche tosto che la femina è nata da i primi anni è sepolta nell'ocio della casa; et quasi ch'ella non sia venuta al mondo per altro, a nessuno altro negotio imparare è posta, se non all'ago et al filo. Poche sono quelle aventurate, a cui sia concesso il potere dare opera a gli studi et alle lettere. Quando ella è giunta poi all'età del matrimonio, è consegnata nella servitu et nella gelosia del marito; o quel che è assai peggio, rinchiusa nella perpetua prigione d'un monistero di monache. Tutti gli uffici publici le sono per le leggi uietati (Domenichi, 1552: 117). altri esempi sul tema: "Domi femina

donne viene quindi posto il problema dell'istruzione femminile, ma da nessuna parte, per ovvie ragioni, si legge che le donne dovrebbero effettivamente studiare come gli uomini ed esporre pubblicamente il loro punto di vista. Si legge semmai che il trattamento riservato alle donne è ingiusto e frutto dell'invidia e della tirannia maschile, ma tutto il discorso resta nel campo dell'ipotesi e della retorica: 'Se le donne studiassero, potrebbero...', senza alcuna proposta effettiva affinché tale ipotesi possa realizzarsi. Anche le donne che tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento intervengono nella *Querelle*, come Moderata Fonte e Lucrezia Marinella sollevano il problema, usando gli stessi argomenti usati dai loro predecessori, con la differenza fondamentale, però, che loro stesse, nel momento in cui scrivono, dimostrano in pratica la loro sapienza e quindi l'idea stessa che le donne se educate come gli uomini, potevano eccellere nello studio.

Nella trattatistica di comportamento, di contro, come prevedibile, viene ribadito il ruolo tradizionale delle donne. Se le virtù femminili tradizionali e le relative donne esemplari che ne erano dotate vengono esaltate anche nei manuali di comportamento rivolti alle donne, la questione dello studio viene riconsiderata e limitata. Secondo quanto scrive Lodovico Dolce nel suo *Dialogo della istituzion delle donne* (1545), ad esempio, era bene che le donne imparassero a leggere e scrivere per tenere la mente occupata dalle frivolezze, ma per conservare castità e decoro, dovevano leggere solo determinati libri adatti al loro status. Oltre a letture edificanti di argomento religioso, dovevano limitarsi esclusivamente a libri contenenti buoni precetti di filosofia morale, poiché alla donna "non appartiene tener scola, o disputar tra gli uomini".⁷ Le donne colte e "filosofanti" che popolano i trattati sull'eccellenza femminile e che trattano da pari filosofi quali Socrate e Pitagora, non troverebbero quindi spazio nella società rinascimentale ideale, in cui alla donna si addice il silenzio (Sanson

detinentur, ubi ocio marcescit nec quicquam aliud mente concipere permittitur quam acus et filum: hinc minus habere vigoris, naturales in causa esse non negant (Equicola, p. 30); "Et però espressamente dicano, che se le donne si esercitassino in dottrina, et nelle altre arti liberali, come fanno gli huomini, che certissimo quelle diventerebbono molto più eccellenti, che gl'huomini" (Bruni, 1552: 16v); "Oh Dio volesse che a questi nostri tempi fosse lecito alle donne d'essercitarsi nelle armi et nelle lettere, che si vedrebbero cose meravigliose" (Marinella, 1601: 33); "Io sto per dire che se oggidì non fosse per invidia vietato alle Donne d'imparare le lettere, già a quest'ora più eccellenti degli uomini sarebbono giudicate di chiarissima dottrina illustri" (Naldi, 1614: 19-20).

⁷ "la donna, in cui altro non si ricerca che il governo della casa, vorrei che, oltre allo studio sopradetto [imparare a leggere e scrivere con letture edificanti di argomento religioso], fosse rivolta a quello della filosofia morale senza più. Perciò che non dèe esser maestra di altri che di se medesima et de' suoi figliuoli et non le appartiene tener scola, o disputar tra gli uomini, il che molto accuratamente le è insegnato da San Paolo nella epistola che egli scrive a' Corinzi et in quella che a Timoteo è scritta" (Dolce, 2015: 105).

2007: 34-40). Si verifica quindi un'*impasse* tra figure eccezionali e inimitabili, dotte e loquaci, espressione del potenziale delle donne, e donne ideali dei trattati di comportamento incastonate in ruoli precisi e definiti. Le donne reali, soprattutto quelle che avevano una certa istruzione e che volevano prendere la penna in mano, si trovavano quindi a destreggiarsi in questa *impasse*, da una parte cogliendo l'occasione di un momento particolarmente propizio, in cui le donne, nel bene e nel male, erano al centro dell'attenzione, dall'altra subendo una cultura e una società che non le riconoscevano completamente. È quindi plausibile che i continui riferimenti alle donne illustri del passato e del presente e la letteratura volta ad esaltare il genere femminile, e che era alimentata dalle donne che scrivevano, abbiano influenzato e incoraggiato altre donne a trovare l'autostima necessaria per prendere la penna in mano ed esprimere pubblicamente il loro punto di vista sul mondo, a mettere, cioè, in pratica quell'istanza puramente ipotetica proposta dai trattati filogini, anche andando oltre quello che era accettabile per una donna. Testi che fondamentalmente nascevano come esercizi retorici per mostrare che anche le tesi più paradossali come la superiorità della donna fossero dimostrabili (Daenens: 1983 e 1985), avrebbero, quindi, in ultima analisi, contribuito a far acquisire alle donne l'autorevolezza e la legittimazione necessarie per eccellere nello studio e scrivere. Sebbene i trattati di comportamento, pubblicati in gran quantità in periodo controriformistico auspicassero il contrario, verso la fine del secolo, alcune donne affrontarono temi e generi nuovi, di appannaggio tipicamente maschile come la filosofia e l'epica, appigliandosi forse proprio a quelle mitiche filosofe del passato che popolavano la trattatistica sulla donna. Segni di questa possibilità emergono negli scritti delle donne attive alla fine del Cinquecento, non solo nei più ovvi e noti contributi alla *Querelle* di Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, ma anche nei rari scritti di filosofia naturale, completamente privi, come era invece il caso ad esempio della poesia lirica, di una genealogia femminile contemporanea di riferimento.

Verso la metà del secolo venne dato alle stampe un notevole numero di volgarizzamenti e adattamenti di opere di Aristotele, soprattutto di filosofia naturale. Una delle motivazioni addotte dai traduttori, per quello che era in molti casi un progetto di ampio respiro, era proprio di rendere accessibili testi filosofici, soprattutto aristotelici, a un pubblico più ampio, tra cui le donne (Caroti 2003; Sgarbi, 2016). Alessandro Piccolomini, già autore del dialogo *La Raffaella o della bella creanza delle donne* (1539), fu uno dei principali promotori di opere filosofiche in volgare rivolte alle donne, che non conoscendo nella maggior parte dei casi il latino a causa di un'istruzione non adeguata, erano impossibilitate a leggere opere filosofiche e scientifiche (Panizza, 2016). Ma Piccolomini non era l'unico. Dedicati a donne e pensati per un pubblico

femminile erano anche la traduzione dalli spagnolo del trattato *Della filosofia naturale* di Juan de Jarava (1557), dedicato dal traduttore Alfonso de Ulloa e, come vedremo, i *Discorsi sopra le Metheore d'Aristotele* (1584) del Raguseo Nicolò Vito di Gozze. Alle stesse donne che in teoria, secondo Dolce, non dovevano preoccuparsi di dibattiti filosofici, vengono quindi proposte opere di filosofia in volgare su cui riflettere. Che fosse o meno una strategia editoriale, sull'onda del successo del discorso sulla donna o che corrispondesse a una reale richiesta da parte del pubblico, è un dato di fatto che questi testi, soprattutto quelli di filosofia naturale, erano effettivamente letti da alcune donne⁸. Certo lo scopo non era quello di forgiare novelle Diotime, né di ovviare le disparità tra i sessi, ma sicuramente letture del genere stimolarono la curiosità di alcune, che a loro volta decisero di contribuire al dibattito, o comunque lasciare traccia di queste letture nelle loro opere⁹. Nell'ambito di questo contesto prenderò in esame due casi importanti che mostrano la correlazione tra donne e filosofia naturale in volgare che per trovare una legittimazione chiamano in causa la *Querelle*, ricollegandosi proprio alle donne illustri del passato.

2. Maria Gondola e Camilla Erculiani

Tra i testi divulgativi di filosofia naturale rivolti a un pubblico femminile, notevole è il caso dei *Discorsi sopra le Metheore di Aristotele* di Nicolò Vito di Gozze pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1584. Si tratta di un dialogo tra l'autore e Michele Monaldi, in cui viene spiegata la *Meteorologia* di Aristotele in termini accessibili a un vasto pubblico. Il testo in sé non presenta nulla di diverso, a parte la forma dialogica, dai numerosi volgarizzamenti o compendi in volgare della *Meteorologia* di Aristotele, uno degli scritti di Aristotele meno complessi e che vide il maggior numero di adattamenti e traduzioni per un pubblico di non specialisti. Quello che lo rende particolarmente interessante è la lettera dedicatoria scritta dalla moglie dell'autore Maria Gondola (Mara Gundilić) e indirizzata alla nobildonna ragusea Fiore Zuzori o Zuzzeri (Gondola, 2016). La lettera si presenta come un piccolo trattato sulla superiorità delle donne e la loro abilità nello studio e nella produzione di pensiero, che riassume tutti gli argomenti in favore della donna tipici del

⁸ Camilla Erculiani nomina Piccolomini (Erculiani 2016: 143) Suor Fiammetta Frescobaldi scrive un compendio della cosmologia *Della sfera del mondo* di Piccolomini (Murano, Cattaneo, Weaver 2018: .

⁹ Tracce di letture di filosofia naturale sono presenti in Moderata Fonte, Margherita Serrocchi, Lucrezia Marinella, sebbene non scrivano opere specificamente di filosofia naturale come Camilla Erculiani (Ray, 2015: 73-155).

genere. Quindi, secondo la prassi, propone anche un elenco di donne illustri, concentrandosi soprattutto su quelle che si erano distinte per la loro sapienza. Il fatto che sia una donna a scrivere una difesa delle donne è una novità degna di nota. Sebbene infatti la *Querelle* avesse coinvolto un nutrito numero di autori, un trattato vero e proprio scritto da una donna non era ancora entrato in tipografia, sebbene evidentemente i tempi fossero maturi.¹⁰ Inoltre, la lettera va a creare un'interessante connessione tra *Querelle* e scienza divulgativa, tra donne illustri e lettrici del tempo: se le donne erano perfettamente in grado di apprendere e di pensare come gli uomini se non meglio, come la letteratura a favore delle donne dimostrava ampiamente; se nei tempi antichi alcune donne si erano distinte per saggezza e dottrina, le donne contemporanee avrebbero potuto eguagliarle se spinte ad approfondire le loro conoscenze filosofiche e ad ampliare la loro cultura. D'altra parte, il fatto che la dedicatoria sia firmata da una donna e indirizzata a un'altra donna è un chiaro segno della piena consapevolezza dell'autore dell'opera, che certamente ha avuto un ruolo non indifferente nella scelta della dedicatoria, dell'esistenza di un potenziale pubblico femminile e del fatto che fosse il momento per proporre il punto di vista delle donne anche in ambito filosofico. Questo dà alla lettera il sapore di uno stratagemma editoriale, sull'onda della *Querelle* e del notevole numero di donne che scrivevano e che verso la fine del secolo avevano ampliato i loro orizzonti sperimentando nuovi generi letterari. Tuttavia, questo non ne mette in discussione la novità né il significato.

Dopo un'invettiva contro la Repubblica di Ragusa per aver diffamato la dedicatoria e costretta a lasciare la città – invettiva peraltro eliminata nell'edizione successiva del 1585 a causa di successive polemiche – e un elogio della sua bellezza che, platonicamente, era espressione delle virtù della sua anima, nella lettera vengono presentati i principali argomenti a favore della superiorità della donna, suggellati da esempi di donne illustri. Gondola spiega le motivazioni che l'hanno spinta a cercare la “protezione del sesso femminile”, motivazioni, che si rifanno alla *Querelle*:

[...] molti potriano maravigliarsi della cagione che mi mosse di far uscire questi presenti discorsi sotto la protezione, o difesa, del sesso femminile, credendosi eglino, forse, che sì come noi per natura non siamo abili nell'essercizio dell'armi, così ancora naturalmente siamo prive della capacità delle scienze, e cognizione delle cose, e che allontanate siamo da i costumi delle virtù morali (Gondola, 2016, p. 83).

¹⁰ I celebri scritti “femministi” di Moderata Fonte e Lucrezia Marinella usciranno nel 1600.

Lo scopo della lettera sarebbe quindi di dimostrare, mediante gli argomenti tipici della trattatistica filogina, che le donne possano accedere come gli uomini allo studio delle scienze. Da una lettura attenta emerge che la parte della lettera in cui vengono proposte le topiche argomentazioni in favore della donna, che vanno dall'etimologia del nome, all'annoso argomento della mollezza della carne, è completamente tratta o adattata dalla *Questione dove si tratta chi più meriti onore, o la donna, o l'uomo* contenuta nel libro *Dell'honor vero e del vero dishonore* di Girolamo Camerata (1567) (Carinci, 2016: 26)¹¹. Il libro di Camerata, di natura fondamentalmente paradossale e accademica, dimostra retoricamente tutto e il contrario di tutto riguardo a una serie di questioni, tra cui, appunto la superiorità dell'uomo o della donna. Nella lettera di Gondola viene preso alla lettera per dimostrare che le donne erano in grado leggere un libro di filosofia naturale, seppure in versione semplificata.

La parte finale della lettera, quella, cioè, in cui vengono riportati gli esempi di donne illustri, era invece tratta dal secondo libro del *Libro di Marco Aurelio con l'Orologio dei Principi*, la traduzione italiana dei libri di enorme successo di Antonio de Guevara il *Libro áureo de Marco Aurelio* (1528) e il *Reloj de príncipes* (1529) fatta da Alfonso de Ulloa, lo stesso che aveva tradotto la *filosofia naturale* di Jarava¹². Nei suoi scritti volti a dare ai principi consigli di comportamento e di morale politica, Guevara dedica alcune pagine alle donne. Sebbene la maggior parte delle donne illustri nominate da Gondola siano presenti in molti altri trattati, non vi è dubbio che Gondola si sia rifatta a Guevara (Carinci 2016:)¹³. Vista la quantità di modelli a disposizione, la scelta di servirsi del libro di Guevara risulta interessante per varie ragioni. Nel capitolo in cui intende dimostrare “come le donne potrebbero essere non manco savie che gli uomini”, dopo aver detto che le donne del tempo presente sono ignoranti e a stento in grado di leggere, Guevara scrive:

Si maraviglierà qualche uno, leggendo questo, che persuado tanto alle donne d'imparar, però quando ben haverà considerato quale sono state e quello che hanno saputo le donne antiche, da questo hora dico e antivedo che maledirà e reprimirà le donne del tempo presente, perché

¹¹ Per un riscontro dei passi ripresi dal libro di Camerata si vedano la lettera di Gondola e le relative note in Gondola 2016: 81-92.

¹² La traduzione di Ulloa comprende il *Libro áureo de Marco Aurelio* (Siviglia, 1528) e il *Reloj de príncipes* (Valladolid, 1529) di Guevara. I testi, che nascevano come trattati di morale politica, oltre a proporre norme di comportamento per principi e cortigiani, includevano anche lettere fittizie di personaggi esemplari del passato, tra cui alcune donne. L'opera riscosse un gran successo in Europa e la traduzione di Ulloa vide numerose edizioni (Vostras, 2009: 433-489).

¹³ Per un confronto dei passi della lettera con il modello cfr. Gondola: 2016: 86-89, e le relative note.

il tempo che consumavano nel studiare, queste lo consumano in darsi alle delizie (Guevara, 1568: 61r).

Lungi dal biasimare il trattamento riservato alle donne nella sistema sociale coevo, Guevara mette in evidenza il malcostume delle donne contemporanee in contrapposizione a quelle del passato, e attribuisce alle stesse donne del suo tempo la responsabilità della mancata istruzione, invitandole però a prendere esempio dalle altre e a risollevare le sorti del genere femminile, rovinato dai lussi moderni.

Il discorso di Guevara si sposta quindi dalla difesa delle donne al biasimo dei lussi donneschi, trasformando il discorso da teorico (la natura della donna) a pratico (il comportamento delle donne). Tuttavia, a differenza della maggior parte dei trattati filogini e dei trattati di comportamento, nonostante l'atteggiamento fondamentalmente misogino o comunque critico nei confronti delle donne del suo tempo, invita le donne reali – nella fattispecie le nobildonne – a studiare per migliorarsi, cosa non ovvia e degna di nota. È inoltre interessante notare che le donne savie riportate da Guevara sono soprattutto sapienti e dotte in filosofia. Guevara cita ad esempio Areta, figlia di Aristippo; Teoclea, sorella di Pitagora; Lasterma e Axiotea discepole di Platone; Mirthis, Regina dei Lidi e dotta in filosofia, e altre donne letterate e “savie” quali Lelia Sabina, Nicostrata/Carmenta, Cornificia, Cornelia, madre dei Gracchi, che “tra tutti i filosofi meritava di essere singolare” (Guevara 1568: 65 r). Mentre nella tradizione della *Querelle* in Italia, le donne sapienti erano associate alle donne esemplari in grado di dedicarsi ad attività principalmente “maschili” come l'arte della guerra e la politica, qui le donne savie vengono proposte come modelli possibili per le “Principesse” contemporanee, che seppur biasimate per il loro malcostume, vengono poste nella condizione di redimersi e studiare:

Io ho voluto narrare le eccellenze di queste poche donne antiche, sì Greche come Romane, non per altro se non che sappiano le Principesse e gran signore, quanto anticamente le donne davano alle scienze, e quanto furono stimate dagli antichi molto più per esser savie che per esser belle, e devono pensare le Principesse e gran signore che se esse sono donne, che anche quelle erano, e se loro son fragile, che anchor quelle erano tali, e se esse son maritate, che così erano anche quelle [...] finalmente, che non si possono escusare con dire che per esser donne, sono inabili per studiare le arti liberali (Guevara, 1568: 64 v.)

Maria Gondola riporta quasi alla lettera i passi di Guevara relativi alle donne sapienti del passato, estrapolandoli di fatto dal contesto, sostenendo che grazie

a loro “ciascuno de’ nostri detrattori può vedere che noi siamo perfette nelle lettere speculative” e creando una connessione tra i trattati della *Querelle* e la possibilità per le donne di accedere allo studio della filosofia (Gondola 2016: 89). Aggiunge all’elenco di Guevara alcune donne dotate di fortezza tratte dai *Moralia* di Plutarco e accenna alla Amazzoni, avvicinandosi ulteriormente alla tradizione della *Querelle*. Gondola non è però l’unica che si serve delle donne illustri di Guevara nella lettera dedicatoria di un’opera di filosofia naturale.

Se la lettera di Gondola è di fatto un mosaico costituito da tessere di opere altrui, in cui è evidente la supervisione se non l’intervento diretto del marito, ed è la firma femminile che la rende particolarmente significativa nell’economia del volume, diverso è il caso di Camilla Erculiani. Speciale insieme al marito Giacomo alla spezieria “Alle tre stelle” di Padova, Erculiani nel 1584 pubblica a Cracovia le sue *Lettere di filosofia naturale*, in cui intende dimostrare l’origine naturale del Diluvio Universale, basandosi su concetti aristotelici, platonici e galenici (Carinci 2013 e 2016). Nella lettera dedicatoria alla Regina di Polonia, anche Erculiani si rifà alle donne illustri di Guevara. Se però Gondola si limitava a proporre un testo di filosofia naturale come lettura adatta alle donne, cercando una legittimazione nelle argomentazioni tipiche della *Querelle* per le lettrici di filosofia, come altri avevano fatto prima di lei, Erculiani si assume il compito ben più arduo di trovare una legittimazione per sé, che le consentisse di scrivere di argomenti filosofici e partecipare in maniera originale al dibattito scientifico del suo tempo, nonostante fosse una donna. Dichiarò di aver “voluto con gli studii far conoscere al mondo che noi [donne] siamo atte a tutte le scienze, come gli uomini” mettendo in pratica quella che era la tesi dei trattati filogini, che era lì dimostrata solo attraverso gli esempi di donne illustri (Erculiani, 2016: 104). Riprende quindi alcune delle donne illustri citate da Guevara – Mirthis, Carmenta e Cornelia – per riconoscersi in esse e dimostrare, attraverso la sua opera che anche le donne possono produrre pensiero.

Nella successiva nota “Ai lettori”, in cui ribadisce di voler “far conoscere il buon animo delle donne dei nostri tempi” (Erculiani, 2016: 107). Erculiani sembra rispondere a Guevara quando scrive:

Anchor ch’io abbia il travaglio d’allevar figliuoli, il peso del governo della casa, e l’obediencia del marito [...] mi dà noia il conoscere che da molti velati di spirito maligno saranno queste mie fatiche, o scritti, biasimate, e tanto più saranno tenute vane e di poca stima per esser tenute tali le donne de’ nostri tempi. Ma con tutto ciò non voglio restar d’affaticarmi per ricuperar in parte l’onore delle spensierate, e sarò forse una causa e svegliamento agl’intelletti loro (Erculiani 2016, p. 108).

L'autrice sembra quindi voler dimostrare che le donne del suo tempo non sono necessariamente frivole e vane, come le aveva descritte Guevara insieme alla schiera di autori misogini "velati di spirito maligno", ma che sono in grado di usare la testa e affrontare argomenti filosofici. Inoltre, probabilmente riferendosi ancora una volta, ironicamente, all'invito di Guevara fatto alle "Principesse" di darsi allo studio piuttosto che ai lussi, si propone di "risvegliare gli intelletti loro" con la sua opera.

Il fatto che nello stesso anno siano stampate due opere che affrontano tematiche simili rispetto alle donne e al sapere filosofico e che si rifanno allo stesso autore dà da pensare. Non vi sono prove di eventuali connessioni tra Erculiani e i coniugi ragusei, ma l'ipotesi, destinata per ora a rimanere tale, che possa esserci stato un qualche contatto o reciproca influenza è intrigante (Carinci 2016: 45-48). Certamente l'opera di Guevara ebbe un enorme successo e la traduzione ebbe una notevole circolazione in Italia, tanto che le donne illustri di Guevara vengono prese in prestito anche da Leonardo Fioravanti nel suo *Discorso sopra le condizioni di molte donne* nel secondo libro del suo *Specchio di scienza universale* (1564). Che ci siano o no connessione tra i due testi, resta comunque il fatto che le donne illustri di Guevara evidentemente si prestavano più di altre ai fini di una legittimazione delle donne sapienti moderne, forse proprio perché proposte dall'autore stesso come esempi da seguire e non come figure mitologiche fini a se stesse. Inoltre, Guevara, nel suo capitolo sulle donne inserisce anche alcune lettere fittizie in cui dà voce ad alcune di esse, rendendo gli esempi più realistici e imitabili¹⁴.

Il fatto che le donne esemplari di Guevara vengano riprese da Gondola e da Erculiani, potrebbe essere quindi il segno di un tentativo di costruire una nuova genealogia femminile in campo filosofico, necessaria per l'evolversi degli interessi delle donne e per legittimare le lettrici, nonché le autrici, come nel caso di Erculiani, di testi filosofici. Quello che emerge da questa breve analisi delle lettere dedicatorie di Erculiani e Gondola è che le due autrici, in maniera diversa, si appellano alle argomentazioni e alle donne esemplari dell'antichità tipiche della *Querelle* per legittimare lo studio della filosofia e la produzione di pensiero da parte delle donne. Erculiani si trova quindi a rappresentare l'evidenza delle affermazioni ipotizzate nei trattati, secondo cui le donne, se si esercitassero nelle scienze potrebbero eccellere. Erculiani era riuscita – e lo aveva fatto pubblicamente – in quello che Dolce, e la cultura dominante, escludeva categoricamente per le donne. Si era infatti trovata a "disputar tra gli uomini" su temi filosofici come loro pari, avallandosi però della legittimazione

¹⁴ Guevara riporta ad esempio una lettera fittizia di Pitagora alla sorella Teoclea e una di Cornelia ai figli (Guevara, 1568: 62 r-v e 66r-68v).

e della genealogia femminile offerta dalla *Querelle*. Forse anche per questo motivo l'inquisizione di Padova l'ha messa a tacere (Carinci 2013: 221-229).¹⁵

I testi di Erculiani e Gondola seguono quindi il filo del discorso sulla donna trasformandolo e servendosene per dimostrare il diritto di cittadinanza delle donne nella Repubblica delle lettere e la loro possibilità di destreggiarsi nell'ambito filosofico e scientifico, che era – e che sarebbe rimasto a lungo – appannaggio degli uomini. Lucrezia Marinella nel suo noto trattato *La nobiltà ed eccellenza delle donne*, stampato per la prima volta nel 1600 in risposta ai *Donneschi difetti* di Giuseppe Passi, farà in larga scala e in maniera più sofisticata qualcosa di simile, e, non a caso, nel capitolo *Delle donne scienziate e di molte arti ornate* del suo trattato, dedica notevole spazio alle filosofe (Marinella 1601: 39-43). Riprendendo e rielaborando la trattatistica sulla donna ne riprenderà gli stessi argomenti e topoi, le stesse donne illustri, la stessa erudizione, la stessa retorica, producendo un'opera perfettamente in linea con la letteratura filogina, che però, dimostrava praticamente, in quanto opera di donna colta, che una donna debitamente istruita potesse eguagliare gli uomini in dottrina e in abilità retorica.

Riferimenti bibliografici

- Boccaccio, Giovanni (1596). *Libro delle donne illustri tradotto di latino in volgare per M. Giuseppe Betussi, con una giunta... d'altre donne famose, e un'altra giunta fatta per M. Francesco Sardonati, d'altre donne Illustri antiche e moderne*, Firenze, Giunti.
- Bronzino, Cristoforo (1624). *Della nobiltà e dignità delle donne*, Firenze: Zanobi Pignoni.
- Bruni, Domenico (1552). *Difese delle donne*, Firenze.
- Camerata, Girolamo (1567), *Trattato dell'honor vero et del vero dishonore*, Bologna, Alessandro Benacci.
- Carinci, Eleonora (2013). Una “speciale” padovana. Le *Lettere di philosophia naturale* di Camilla Erculiani (1584). in *Italian Studies*, 68 (2013). pp. 202-229.
- Carinci, Eleonora (2016). *Introduzione a Camilla Erculiani*, in Carinci Eleonora, Plastina, Sandra (Ed.) *Corrispondenze scientifiche tra Cinquecento e Seicento*, Lugano: Agorà & Co.
- Carinci, Eleonora, Plastina, Sandra (Ed.). (2016). *Corrispondenze scientifiche tra Cinquecento e Seicento*, Lugano: Agorà & Co.
- Caroti, Stefano (2003). L'“Aristotele italiano” di Alessandro Piccolomini: Un progetto sistematico di filosofia naturale in volgare a metà '500, in Arturo Calzona et al.

¹⁵ Erculiani fu accusata di eresia per alcune affermazioni contenute nel suo libro. Probabilmente fu assolta, ma non pubblicò più nulla, sebbene nelle *Lettere* menzioni numerosi progetti.

- (Ed.). *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento. Atti del convegno internazionale Mantova, 18–20 ottobre 2001*, Firenze: Olschki, pp. 361–401
- Cox, Virginia (2008). *Women's Writing in Italy 1450-1650*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Daenens, Francine (1983). Superiore perché inferiore, in Vanna Gentili (Ed.). *Trasgressione tragica e norma domestica. Esemplici di tipologie femminili della letteratura europea*, Roma: Edizioni di Storia e letteratura, pp. 11-50.
- Daenens, Francine (1985). Doxa e Paradoxa: uso e strategia della retorica nel discorso sulla superiorità della donna, in *Sulla scrittura. Percorsi critici su testi letterari del XVI secolo*, Nuova dnf, 25/26, pp. 19-38.
- Erculiani, Camilla (1584), *Lettere di philosophia naturale*, Cracovia: Officina di Lazzaro, 1584.
- Erculiani, Camilla (2016), *Lettere di filosofia Naturale*, in Carinci, Eleonora, Plastina, Sandra (Ed.). (2016). *Corrispondenze scientifiche tra Cinquecento e Seicento*, Lugano: Agorà & Co., pp. 103-146.
- Della Chiesa, Francesco Agostino (1620). *Teatro delle donne letterate, con un breve discorso della preminenza e perfezione del sesso donnesco*, Mondovì: Giovanni Gislandi e Gio. Tomaso Rossi.
- Gondola, Maria, *Alla non men bella che virtuosa e gentil donna Fiore Zuzori*, in Carinci-Plastina, 2016, pp. 81-89.
- Gozze, Nicolò Vito, di (1584). *Discorsi sopra le metheore d'Aristotele*, Venezia: Francesco Ziletti.
- Jarava, Juan, de [Giovan Sarava] (1557). *La filosofia naturale*. Venezia: Plinio Pietrasanta.
- Dolce, Lodovico (2015). *Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana*, a cura di Helena Sanson, Cambridge: MHRA.
- Domenichi, Lodovico (1552). *La nobiltà delle donne*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Equicola, Mario (2004). *De Mulieribus*, a cura di Giuseppe Lucchesini e Pina Totaro, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Fioravanti, Leonardo (1564). *Dello specchio di scienza universale*, Venezia: Vincenzo Valgrisi.
- Guevara, Antonio de (1568) *Libro di Marco Aurelio tratta dall'aureo libro detto orologio dei principi*, Venezia: Francesco Portonaris.
- Marinella, Lucrezia (1601), *La Nobiltà et l'eccellenza delle donne, con i vizi e mancamenti degli uomini*, Venezia: Giovan Battista Ciotti.
- Naldi, Bianca (1614). *Risposta della signora Bianca Naldi da Palermo a una lettera di Giacomo Violati libraro in Venetia, scritta per occasione di ringratiamento, per haverle mandato I donneschi difetti di Giuseppe Passi Academico Informe di Ravenna nominato l'ardito*, Vicenza: Giacomo Violati
- Panizza, Letizia, (2016) *Alessandro Piccolomini's Mission: Philosophy for Men and Women in their Mother Tongue*, in *Vernacular Aristotelianism in Italy from the Fourteenth to the Seventeenth Century* a cura di Luca Bianchi, Simon Gilson, Jill Kraye, London: Warburg Institute, pp. 57-73.
- Piccolomini, Alessandro, (1540), *De la sfera del mondo*, Venezia: Al segno del Pozzo.

- Piccolomini, Alessandro (1551), *Instrumento della filosofia*, Roma, Vincenzo Valgrisi.
- Plastina, Sandra (2017). *Mollezza della carne e sottigliezza dell'ingegno. La natura della donna nel Rinascimento europeo*, Roma Carocci.
- Ray, Meredith K. (2015). *Daughters of Alchemy*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- Sanson, Helena (2007). *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Sgarbi, Marco (2016). Aristotle and the People, in *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 39, pp. 59-109.
- Tylus, Jane (2015). Naming Sappho: Gaspara Stampa and the Recovering of the Sublime in Early Modern Europe in Unn Falkeid, Aileen A. Feng (Eds). *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*, Farnham: Ashgate.
- Vostres, Simon A. (2009). *Antonio De Guevara y Europa*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Weaver Elissa, Cattaneo Angelo, Murano, Giovanna (2018), Fiammetta Frescobaldi (1523-1586, in Giovanna Murano (Ed.), *Autografia 2/1. Donne, sante, madonne. Da Matilde di Canossa ad Artemisia Gentileschi*, Bologna: La Mandragola, pp. 173-181.
- Zancan, Marina (Ed.). *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia: Marsilio.

rispetto agli uomini, ma mi concentrerò su come era affrontato il discorso sulla possibilità per le donne di accedere allo studio, con particolare attenzione ai riferimenti alla scienza e alla filosofia e sull'impatto di questo sugli scritti di filosofia naturale rivolti alle donne o da loro stesse scritti. Partendo dal presupposto che secondo la retorica del discorso sull'eccellenza e la superiorità della donna, le donne sarebbero in grado di eccellere in qualsivoglia materia o attività alla stregua degli uomini, e che questa idea, pur con qualche variante, è una costante nei principali trattati filogini, discuterò la possibile influenza di tale idea e dei modelli femminili idealizzati ad essa connessi sulle donne reali che verso la fine del Cinquecento si erano avvicinate al mondo della scrittura e dell'editoria nell'ambito filosofico-scientifico.

Come noto, per avallare le tesi dell'eccellenza femminile, o al contrario, dell'inferiorità delle donne, era prassi nell'ambito della *Querelle des femmes* riportare *exempla* di donne illustri, personaggi storici o mitologici, tratti dalle storie antiche, dalla Sacra Scrittura o dalla letteratura, antichi e moderni in grado di mostrare, tra un trattato e l'altro, come le donne fossero degne di lode, o piuttosto esseri inferiori e da biasimare. Nella letteratura più o meno paradossale a favore delle donne, lo spazio dedicato alle donne illustri dell'antichità era notevole: esse corredevano il discorso sulla donna e i loro nomi echeggiavano dai cataloghi del *De Claris Mulieribus* di Boccaccio in poi, passando per *l'Officina* di Ravisius Taxtor (1520), agli scritti sulla nobiltà delle donne di Mario Equicola (1501), Galeazzo Flavio Capra (1525), Cornelio Agrippa tradotto da Francesco Coccio (1544). Lodovico Domenichi (1549), Domenico Bruni (1552), solo per citare alcuni tra i più noti, per giungere agli scritti delle donne stesse, primo fra tutti quello di Lucrezia Marinella (1600)². Esse erano citate per le loro virtù tipicamente "femminili", quali bellezza, castità, obbedienza, umiltà o per la loro abilità in qualsivoglia attività tipicamente "maschile", quale il governo di città, l'attività bellica, la strategia politica e non ultima la sapienza, per dimostrare le potenzialità delle donne. Nell'ambito del campo d'indagine qui proposto, intendo considerare fino a che punto le donne sapienti descritte nei cataloghi di donne illustri – letterate e filosofe – e proposte come *exempla* fossero lette unicamente come casi eccezionali, in grado di dimostrare il valore delle donne e al massimo associate a casi di donne contemporanee altrettanto eccezionali, ma che di fatto non erano imitabili, o potessero essere interpretate come esempi da seguire; se,

²Per un elenco abbastanza esaustivo delle edizioni dei principali trattati sulla donna pubblicati in Italia si veda il repertorio bibliografico in appendice a Zancan, 1983: 237-246. Per la trascrizione in formato elettronico di alcuni testi europei sulla donna si veda anche il sito <http://querelle.ca>, progetto in fieri del gruppo di ricerca diretto da Marguerite Deslauriers presso la McGill University, Canada.

quindi, queste donne esemplari, a prescindere dalla retorica paradossale che animava i trattati e i discorsi accademici che affrontavano l'argomento, avessero avuto un impatto sull'autostima delle donne reali e sulla loro volontà di scrivere e rappresentarsi.

Mentre le Amazzoni e le donne guerriere erano figure quasi mitologiche, delle *virago* che pur dimostrando le potenzialità femminili di acquisire forza fisica e potere politico, non erano oggettivamente imitabili nella realtà del tempo, se non parzialmente da alcune donne di potere, gli esempi di donne sapienti avevano un maggiore riscontro nella cultura rinascimentale. Certamente non era la prassi comunemente accettata e il fenomeno era limitato a un'élite colta e illuminata, ma le donne che scrivevano nel Cinquecento, venivano di fatto incoraggiate a farlo, seppure con atteggiamenti paternalistici e in un ambiente ristretto, spesso legato al mondo dell'editoria, e in molti casi godevano di effettiva stima e rispetto presso i contemporanei (Cox, 2008). Non è un caso quindi che gradualmente nei trattati in lode della donna aumentino gli esempi di donne illustri contemporanee. Questi possono essere distinti in due categorie: da una parte troviamo un gran numero di nobildonne del tempo note e con un certo potere, lodate per le loro innumerevoli virtù a scopo encomiastico, e dall'altra le scrittrici, tra cui, oltre alle umaniste Cassandra Fedele e Isotta Nogarola, compaiono i nomi di Vittoria Colonna e Veronica Gambara, e successivamente, verso la fine del secolo, di altre autrici, fino ad integrare i cataloghi esistenti con giunte³.

Ma nell'ambito dei modelli e delle donne eccezionali, come si collocano le filosofe? Tra gli esempi di donne illustri dell'antichità le donne dotte in filosofia, tra cui le più citate erano Diotima e Aspasia, avevano una nutrita rappresentanza e venivano citate insieme alle letterate per dimostrare la sapienza muliebre. Tuttavia, mentre le letterate trovavano un riscontro nella realtà contemporanea almeno a partire dalla metà del secolo, quando dopo il successo di Vittoria Colonna, numerose donne scrivono rime petrarchesche, le donne che si riconoscevano come filosofe erano rare. Se il collegamento con Saffo, recentemente riscoperta, era quasi d'obbligo per le rimatrici del tempo, le filosofe antiche sembrano non avere immediata corrispondenza nel presente.⁴ E questo emerge anche dagli elenchi di donne illustri contemporanee, in cui, tra le donne note per la loro sapienza, spiccano sempre di più le poetesse, ma

³ Ad esempio Lodovico Domenichi nomina Nogarola, Fedele e Colonna e fa una lunga lista di nobildonne contemporanee nelle varie città e regioni (Domenichi 1549); Per cataloghi aggiornati e "giunte" all'elenco boccacciano si vedano Boccaccio, 1596; Bronzino, 1624, Della Chiesa, 1620.

⁴ Sull'uso della figura di Saffo in relazione alle poetesse contemporanee, è noto l'esempio di Gaspara Stampa (Tylus 2015).

non le filosofe. È possibile quindi che ci fosse una differenza nel modo in cui erano percepite letterate e filosofe. Mentre le une erano modelli potenzialmente imitabili o comunque accomunabili alle donne del tempo, le altre come le Amazzoni e le guerriere, erano probabilmente interpretate come figure mitologiche o esotiche, volte sulla carta ad esaltare le potenzialità delle donne, ma di fatto non identificabili con donne reali, e descritte fondamentalmente per mettere in evidenza lo scarto tra l'eccezione e la regola.⁵ Come vedremo, nelle opere scritte da donne qualcosa cambia.

Nella trattazione teorica dell'eccellenza delle donne, sebbene la natura e le potenzialità femminili vengano almeno in teoria rivalutate, mancava una reale progettualità volta a modificare il sistema. Se da un lato, infatti, gli autori dei trattati dimostrano con vari argomenti che per natura le donne sono in grado di dedicarsi allo studio se istruite in modo consono, e avvalorano la tesi con esempi di donne colte di un passato mitico, biasimando il tempo presente per non permettere che ciò accada, d'altra parte non propongono un effettivo cambiamento dello *status quo*. Sebbene, infatti, emerga una sorta di denuncia della situazione delle donne, essa viene considerata un dato di fatto, che lascia inalterata l'idea che le donne che si dedicavano allo studio e alla scrittura erano fenomeni eccezionali e meravigliosi, mentre le altre restavano nelle loro prigioni domestiche con ago e filo, “*oeconomicae dedicatur quasi ergastulo*”, per usare le parole di Mario Equicola (Equicola, 2004: 30). Le motivazioni date all'annosa questione sulle ragioni della mancanza di una tradizione di scritti di donne, vanno dalle più paradossali espresse da Francesco Grasso nel dialogo di Domenichi, secondo cui le donne non scriverebbero perché “il loro giudizio è sì buono, ch'elle non hanno mestiero di libri, i quali bisognano all'huomo, perché manca di memoria et di sapere” (Domenichi, 1552: 36). alle più realistiche, espresse anche nello stesso dialogo di Domenichi, secondo cui le donne non scriverebbero per mancanza di un'adeguata istruzione e perché costrette nel loro ruolo predefinito all'interno della famiglia⁶. Nel discorso sulle

⁵ Ad esempio Mario Equicola le donne indiane filosoferebbero con i filosofi astenendosi dai rapporti sessuali: “In India mulieres cum philosophis philosophari aiunt a venereis abstinentes” (Equicola, 2004: 34).

⁶ “Ma contra la diuina giustitia, et contra gli ordini della natura, rimanendo superiore la insolenza et tirannia de gli huomini, la auttorità et libertà delle donne è loro dalle ingiuste leggi usurpata, dall'uso impedita, et dall'educatione del tutto ammorzata: percioche tosto che la femina è nata da i primi anni è sepolta nell'ocio della casa; et quasi ch'ella non sia venuta al mondo per altro, a nessuno altro negotio imparare è posta, se non all'ago et al filo. Poche sono quelle auenturate, a cui sia concesso il potere dare opera a gli studi et alle lettere. Quando ella è giunta poi all'età del matrimonio, è consegnata nella servitu et nella gelosia del marito; o quel che è assai peggio, rinchiusa nella perpetua prigione d'un monistero di monache. Tutti gli uffici pubblici le sono per le leggi uietati (Domenichi, 1552: 117). altri esempi sul tema: “Domi femina

donne viene quindi posto il problema dell'istruzione femminile, ma da nessuna parte, per ovvie ragioni, si legge che le donne dovrebbero effettivamente studiare come gli uomini ed esporre pubblicamente il loro punto di vista. Si legge semmai che il trattamento riservato alle donne è ingiusto e frutto dell'invidia e della tirannia maschile, ma tutto il discorso resta nel campo dell'ipotesi e della retorica: 'Se le donne studiassero, potrebbero...', senza alcuna proposta effettiva affinché tale ipotesi possa realizzarsi. Anche le donne che tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento intervengono nella *Querelle*, come Moderata Fonte e Lucrezia Marinella sollevano il problema, usando gli stessi argomenti usati dai loro predecessori, con la differenza fondamentale, però, che loro stesse, nel momento in cui scrivono, dimostrano in pratica la loro sapienza e quindi l'idea stessa che le donne se educate come gli uomini, potevano eccellere nello studio.

Nella trattatistica di comportamento, di contro, come prevedibile, viene ribadito il ruolo tradizionale delle donne. Se le virtù femminili tradizionali e le relative donne esemplari che ne erano dotate vengono esaltate anche nei manuali di comportamento rivolti alle donne, la questione dello studio viene riconsiderata e limitata. Secondo quanto scrive Lodovico Dolce nel suo *Dialogo della istituzion delle donne* (1545), ad esempio, era bene che le donne imparassero a leggere e scrivere per tenere la mente occupata dalle frivolezze, ma per conservare castità e decoro, dovevano leggere solo determinati libri adatti al loro status. Oltre a letture edificanti di argomento religioso, dovevano limitarsi esclusivamente a libri contenenti buoni precetti di filosofia morale, poiché alla donna "non appartiene tener scola, o disputar tra gli uomini".⁷ Le donne colte e "filosofanti" che popolano i trattati sull'eccellenza femminile e che trattano da pari filosofi quali Socrate e Pitagora, non troverebbero quindi spazio nella società rinascimentale ideale, in cui alla donna si addice il silenzio (Sansón

detinentur, ubi ocio marcescit nec quicquam aliud mente concipere permittitur quam acus et filum: hinc minus habere vigoris, naturales in causa esse non negant (Equicola, p. 30); "Et però espressamente dicano, che se le donne si esercitassino in dottrina, et nelle altre arti liberali, come fanno gli huomini, che certissimo quelle diventerebbono molto più eccellentissime, che gl'huomini" (Bruni, 1552: 16^v); "Oh Dio volesse che a questi nostri tempi fosse lecito alle donne d'essercitarsi nelle armi et nelle lettere, che si vedrebbero cose meravigliose" (Marinella, 1601: 33); "Io sto per dire che se oggidì non fosse per invidia vietato alle Donne d'imparare le lettere, già a quest'ora più eccellenti degli uomini sarebbero giudicate di chiarissima dottrina illustri" (Naldi, 1614: 19-20).

⁷ "la donna, in cui altro non si ricerca che il governo della casa, vorrei che, oltre allo studio sopradetto [imparare a leggere e scrivere con letture edificanti di argomento religioso], fosse rivolta a quello della filosofia morale senza più. Perciò che non dè esser maestra di altri che di se medesima et de' suoi figliuoli et non le appartiene tener scola, o disputar tra gli uomini, il che molto accuratamente le è insegnato da San Paolo nella epistola che egli scrive a' Corinzi et in quella che a Timoteo è scritta" (Dolce, 2015: 105).

2007: 34-40). Si verifica quindi un'*impasse* tra figure eccezionali e inimitabili, dotte e loquaci, espressione del potenziale delle donne, e donne ideali dei trattati di comportamento incastonate in ruoli precisi e definiti. Le donne reali, soprattutto quelle che avevano una certa istruzione e che volevano prendere la penna in mano, si trovavano quindi a destreggiarsi in questa *impasse*, da una parte cogliendo l'occasione di un momento particolarmente propizio, in cui le donne, nel bene e nel male, erano al centro dell'attenzione, dall'altra subendo una cultura e una società che non le riconoscevano completamente. È quindi plausibile che i continui riferimenti alle donne illustri del passato e del presente e la letteratura volta ad esaltare il genere femminile, e che era alimentata dalle donne che scrivevano, abbiano influenzato e incoraggiato altre donne a trovare l'autostima necessaria per prendere la penna in mano ed esprimere pubblicamente il loro punto di vista sul mondo, a mettere, cioè, in pratica quell'istanza puramente ipotetica proposta dai trattati filogini, anche andando oltre quello che era accettabile per una donna. Testi che fondamentalmente nascevano come esercizi retorici per mostrare che anche le tesi più paradossali come la superiorità della donna fossero dimostrabili (Daenens: 1983 e 1985), avrebbero, quindi, in ultima analisi, contribuito a far acquisire alle donne l'autorevolezza e la legittimazione necessarie per eccellere nello studio e scrivere. Sebbene i trattati di comportamento, pubblicati in gran quantità in periodo controriformistico auspicassero il contrario, verso la fine del secolo, alcune donne affrontarono temi e generi nuovi, di appannaggio tipicamente maschile come la filosofia e l'epica, appigliandosi forse proprio a quelle mitiche filosofe del passato che popolavano la trattatistica sulla donna. Segni di questa possibilità emergono negli scritti delle donne attive alla fine del Cinquecento, non solo nei più ovvi e noti contributi alla *Querelle* di Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, ma anche nei rari scritti di filosofia naturale, completamente privi, come era invece il caso ad esempio della poesia lirica, di una genealogia femminile contemporanea di riferimento.

Verso la metà del secolo venne dato alle stampe un notevole numero di volgarizzamenti e adattamenti di opere di Aristotele, soprattutto di filosofia naturale. Una delle motivazioni addotte dai traduttori, per quello che era in molti casi un progetto di ampio respiro, era proprio di rendere accessibili testi filosofici, soprattutto aristotelici, a un pubblico più ampio, tra cui le donne (Caroti 2003; Sgarbi, 2016). Alessandro Piccolomini, già autore del dialogo *La Raffaella o della bella creanza delle donne* (1539), fu uno dei principali promotori di opere filosofiche in volgare rivolte alle donne, che non conoscendo nella maggior parte dei casi il latino a causa di un'istruzione non adeguata, erano impossibilitate a leggere opere filosofiche e scientifiche (Panizza, 2016). Ma Piccolomini non era l'unico. Dedicati a donne e pensati per un pubblico

femminile erano anche la traduzione dalli spagnolo del trattato *Della filosofia naturale* di Juan de Jarava (1557), dedicato dal traduttore Alfonso de Ulloa e, come vedremo, i *Discorsi sopra le Metheore d'Aristotele* (1584) del Raguseo Nicolò Vito di Gozze. Alle stesse donne che in teoria, secondo Dolce, non dovevano preoccuparsi di dibattiti filosofici, vengono quindi proposte opere di filosofia in volgare su cui riflettere. Che fosse o meno una strategia editoriale, sull'onda del successo del discorso sulla donna o che corrispondesse a una reale richiesta da parte del pubblico, è un dato di fatto che questi testi, soprattutto quelli di filosofia naturale, erano effettivamente letti da alcune donne⁸. Certo lo scopo non era quello di forgiare novelle Diotime, né di ovviare le disparità tra i sessi, ma sicuramente letture del genere stimolarono la curiosità di alcune, che a loro volta decisero di contribuire al dibattito, o comunque lasciare traccia di queste letture nelle loro opere⁹. Nell'ambito di questo contesto prenderò in esame due casi importanti che mostrano la correlazione tra donne e filosofia naturale in volgare che per trovare una legittimazione chiamano in causa la *Querelle*, ricollegandosi proprio alle donne illustri del passato.

2. Maria Gondola e Camilla Erculiani

Tra i testi divulgativi di filosofia naturale rivolti a un pubblico femminile, notevole è il caso dei *Dirscorsi sopra le Metheore di Aristotele* di Nicolò Vito di Gozze pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1584. Si tratta di un dialogo tra l'autore e Michele Monaldi, in cui viene spiegata la *Meteorologia* di Aristotele in termini accessibili a un vasto pubblico. Il testo in sé non presenta nulla di diverso, a parte la forma dialogica, dai numerosi volgarizzamenti o compendi in volgare della *Meteorologia* di Aristotele, uno degli scritti di Aristotele meno complessi e che vide il maggior numero di adattamenti e traduzioni per un pubblico di non specialisti. Quello che lo rende particolarmente interessante è la lettera dedicatoria scritta dalla moglie dell'autore Maria Gondola (Mara Gundilić) e indirizzata alla nobildonna ragusea Fiore Zuzori o Zuzzeri (Gondola, 2016). La lettera si presenta come un piccolo trattato sulla superiorità delle donne e la loro abilità nello studio e nella produzione di pensiero, che riassume tutti gli argomenti in favore della donna tipici del

⁸ Camilla Erculiani nomina Piccolomini (Erculiani 2016: 143) Suor Fiammetta Frescobaldi scrive un compendio della cosmologia *Della sfera del mondo* di Piccolomini (Murano, Cattaneo, Weaver 2018: .

⁹ Tracce di letture di filosofia naturale sono presenti in Moderata Fonte, Margherita Serrocchi, Lucrezia Marinella, sebbene non scrivano opere specificamente di filosofia naturale come Camilla Erculiani (Ray, 2015: 73-155).

genere. Quindi, secondo la prassi, propone anche un elenco di donne illustri, concentrandosi soprattutto su quelle che si erano distinte per la loro sapienza. Il fatto che sia una donna a scrivere una difesa delle donne è una novità degna di nota. Sebbene infatti la *Querelle* avesse coinvolto un nutrito numero di autori, un trattato vero e proprio scritto da una donna non era ancora entrato in tipografia, sebbene evidentemente i tempi fossero maturi.¹⁰ Inoltre, la lettera va a creare un'interessante connessione tra *Querelle* e scienza divulgativa, tra donne illustri e lettrici del tempo: se le donne erano perfettamente in grado di apprendere e di pensare come gli uomini se non meglio, come la letteratura a favore delle donne dimostrava ampiamente; se nei tempi antichi alcune donne si erano distinte per saggezza e dottrina, le donne contemporanee avrebbero potuto eguagliarle se spinte ad approfondire le loro conoscenze filosofiche e ad ampliare la loro cultura. D'altra parte, il fatto che la dedicatoria sia firmata da una donna e indirizzata a un'altra donna è un chiaro segno della piena consapevolezza dell'autore dell'opera, che certamente ha avuto un ruolo non indifferente nella scelta della dedicatoria, dell'esistenza di un potenziale pubblico femminile e del fatto che fosse il momento per proporre il punto di vista delle donne anche in ambito filosofico. Questo dà alla lettera il sapore di uno stratagemma editoriale, sull'onda della *Querelle* e del notevole numero di donne che scrivevano e che verso la fine del secolo avevano ampliato i loro orizzonti sperimentando nuovi generi letterari. Tuttavia, questo non ne mette in discussione la novità né il significato.

Dopo un'invettiva contro la Repubblica di Ragusa per aver diffamato la dedicatoria e costretta a lasciare la città – invettiva peraltro eliminata nell'edizione successiva del 1585 a causa di successive polemiche – e un elogio della sua bellezza che, platonicamente, era espressione delle virtù della sua anima, nella lettera vengono presentati i principali argomenti a favore della superiorità della donna, suggellati da esempi di donne illustri. Gondola spiega le motivazioni che l'hanno spinta a cercare la “protezione del sesso femminile”, motivazioni, che si rifanno alla *Querelle*:

[...] molti potriano maravigliarsi della cagione che mi mosse di far uscire questi presenti discorsi sotto la protezione, o difesa, del sesso femminile, credendosi eglino, forse, che sì come noi per natura non siamo abili nell'essercizio dell'armi, così ancora naturalmente siamo prive della capacità delle scienze, e cognizione delle cose, e che allontanate siamo da i costumi delle virtù morali (Gondola, 2016, p. 83).

¹⁰ I celebri scritti “femministi” di Moderata Fonte e Lucrezia Marinella uscirono nel 1600.

Lo scopo della lettera sarebbe quindi di dimostrare, mediante gli argomenti tipici della trattatistica filogina, che le donne possano accedere come gli uomini allo studio delle scienze. Da una lettura attenta emerge che la parte della lettera in cui vengono proposte le topiche argomentazioni in favore della donna, che vanno dall'etimologia del nome, all'annoso argomento della mollezza della carne, è completamente tratta o adattata dalla *Questione dove si tratta chi più meriti onore, o la donna, o l'uomo* contenuta nel libro *Dell'honor vero e del vero dishonore* di Girolamo Camerata (1567) (Carinci, 2016: 26)¹¹. Il libro di Camerata, di natura fondamentalmente paradossale e accademica, dimostra retoricamente tutto e il contrario di tutto riguardo a una serie di questioni, tra cui, appunto la superiorità dell'uomo o della donna. Nella lettera di Gondola viene preso alla lettera per dimostrare che le donne erano in grado leggere un libro di filosofia naturale, seppure in versione semplificata.

La parte finale della lettera, quella, cioè, in cui vengono riportati gli esempi di donne illustri, era invece tratta dal secondo libro del *Libro di Marco Aurelio con l'Orologio dei Principi*, la traduzione italiana dei libri di enorme successo di Antonio de Guevara il *Libro áureo de Marco Aurelio* (1528) e il *Reloj de príncipes* (1529) fatta da Alfonso de Ulloa, lo stesso che aveva tradotto la *filosofia naturale* di Jarava¹². Nei suoi scritti volti a dare ai principi consigli di comportamento e di morale politica, Guevara dedica alcune pagine alle donne. Sebbene la maggior parte delle donne illustri nominate da Gondola siano presenti in molti altri trattati, non vi è dubbio che Gondola si sia rifatta a Guevara (Carinci 2016:)¹³. Vista la quantità di modelli a disposizione, la scelta di servirsi del libro di Guevara risulta interessante per varie ragioni. Nel capitolo in cui intende dimostrare “come le donne potrebbero essere non manco savie che gli uomini”, dopo aver detto che le donne del tempo presente sono ignoranti e a stento in grado di leggere, Guevara scrive:

Si maraviglierà qualche uno, leggendo questo, che persuado tanto alle donne d'imparar, però quando ben haverà considerato quale sono state e quello che hanno saputo le donne antiche, da questo hora dico e antivedo che maledirà e reprimderà le donne del tempo presente, perché

¹¹ Per un riscontro dei passi ripresi dal libro di Camerata si vedano la lettera di Gondola e le relative note in Gondola 2016: 81-92.

¹² La traduzione di Ulloa comprende il *Libro áureo de Marco Aurelio* (Siviglia, 1528) e il *Reloj de príncipes* (Valladolid, 1529) di Guevara. Il testo, che nasceva come trattato di morale politica, oltre a proporre norme di comportamento per principi e cortigiani, include anche lettere fittizie di personaggi esemplari del passato, tra cui alcune donne. L'opera riscosse un gran successo in Europa e la traduzione di Ulloa vide numerose edizioni (Vostras, 2009: 433-489).

¹³ Per un confronto dei passi della lettera con il modello cfr. Gondola: 2016: 86-89, e le relative note.

il tempo che consumavano nel studiare, queste lo consumano in darsi alle delizie (Guevara, 1568: 61r).

Lungi dal biasimare il trattamento riservato alle donne nella sistema sociale coevo, Guevara mette in evidenza il malcostume delle donne contemporanee in contrapposizione a quelle del passato, e attribuisce alle stesse donne del suo tempo la responsabilità della mancata istruzione, invitandole però a prendere esempio dalle altre e a risollevare le sorti del genere femminile, rovinato dai lussi moderni.

Il discorso di Guevara si sposta quindi dalla difesa delle donne al biasimo dei lussi donneschi, trasformando il discorso da teorico (la natura della donna) a pratico (il comportamento delle donne). Tuttavia, a differenza della maggior parte dei trattati filogini e dei trattati di comportamento, nonostante l'atteggiamento fondamentalmente misogino o comunque critico nei confronti delle donne del suo tempo, invita le donne reali – nella fattispecie le nobildonne – a studiare per migliorarsi, cosa non ovvia e degna di nota. È inoltre interessante notare che le donne savie riportate da Guevara sono soprattutto sapienti e dotte in filosofia. Guevara cita ad esempio Areta, figlia di Aristippo; Teoclea, sorella di Pitagora; Lasterma e Axiotea discepoli di Platone; Mirthis, Regina dei Lidi e dotta in filosofia, e altre donne letterate e “savie” quali Lelia Sabina, Nicostrata/Carmenta, Cornificia, Cornelia, madre dei Gracchi, che “tra tutti i filosofi meritava di essere singolare” (Guevara 1568: 65 r). Mentre nella tradizione della *Querelle* in Italia, le donne sapienti erano associate alle donne esemplari in grado di dedicarsi ad attività principalmente “maschili” come l'arte della guerra e la politica, qui le donne savie vengono proposte come modelli possibili per le “Principesse” contemporanee, che seppur biasimate per il loro malcostume, vengono poste nella condizione di redimersi e studiare:

Io ho voluto narrare le eccellenze di queste poche donne antiche, sì Greche come Romane, non per altro se non che sappiano le Principesse e gran signore, quanto anticamente le donne davano alle scienze, e quanto furono stimate dagli antichi molto più per esser savie che per esser belle, e devono pensare le Principesse e gran signore che se esse sono donne, che anche quelle erano, e se loro son fragile, che anchor quelle erano tali, e se esse son maritate, che così erano anche quelle [...] finalmente, che non si possono escusare con dire che per esser donne, sono inabili per studiare le arti liberali (Guevara, 1568: 64 v).

Maria Gondola riporta quasi alla lettera i passi di Guevara relativi alle donne sapienti del passato, estrapolandoli di fatto dal contesto, sostenendo che grazie

a loro “ciascuno de’ nostri detrattori può vedere che noi siamo perfette nelle lettere speculative” e creando una connessione tra i trattati della *Querelle* e la possibilità per le donne di accedere allo studio della filosofia (Gondola 2016: 89). Aggiunge all’elenco di Guevara alcune donne dotate di forza tratte dai *Moralia* di Plutarco e accenna alla Amazzoni, avvicinandosi ulteriormente alla tradizione della *Querelle*. Gondola non è però l’unica che si serve delle donne illustri di Guevara nella lettera dedicatoria di un’opera di filosofia naturale.

Se la lettera di Gondola è di fatto un mosaico costituito da tessere di opere altrui, in cui è evidente la supervisione se non l’intervento diretto del marito, ed è la firma femminile che la rende particolarmente significativa nell’economia del volume, diverso è il caso di Camilla Erculiani. Speciale insieme al marito Giacomo alla spezieria “Alle tre stelle” di Padova, Erculiani nel 1584 pubblica a Cracovia le sue *Lettere di filosofia naturale*, in cui intende dimostrare l’origine naturale del Diluvio Universale, basandosi su concetti aristotelici, platonici e galenici (Carinci 2013 e 2016). Nella lettera dedicatoria alla Regina di Polonia, anche Erculiani si rifà alle donne illustri di Guevara. Se però Gondola si limitava a proporre un testo di filosofia naturale come lettura adatta alle donne, cercando una legittimazione nelle argomentazioni tipiche della *Querelle* per le lettrici di filosofia, come altri avevano fatto prima di lei, Erculiani si assume il compito ben più arduo di trovare una legittimazione per sé, che le consentisse di scrivere di argomenti filosofici e partecipare in maniera originale al dibattito scientifico del suo tempo, nonostante fosse una donna. Dichiarò di aver “voluto con gli studii far conoscere al mondo che noi [donne] siamo atte a tutte le scienze, come gli uomini” mettendo in pratica quella che era la tesi dei trattati filogini, che era lì dimostrata solo attraverso gli esempi di donne illustri (Erculiani, 2016: 104). Riprende quindi alcune delle donne illustri citate da Guevara – Mirthis, Carmenta e Cornelia – per riconoscersi in esse e dimostrare, attraverso la sua opera che anche le donne possono produrre pensiero.

Nella successiva nota “Ai lettori”, in cui ribadisce di voler “far conoscere il buon animo delle donne dei nostri tempi” (Erculiani, 2016: 107). Erculiani sembra rispondere a Guevara quando scrive:

Anchor ch’io abbia il travaglio d’allevare figliuoli, il peso del governo della casa, e l’obediencia del marito [...] mi dà noia il conoscere che da molti velati di spirito maligno saranno queste mie fatiche, o scritti, biasimate, e tanto più saranno tenute vane e di poca stima per esser tenute tali le donne de’ nostri tempi. Ma con tutto ciò non voglio restar d’affaticarmi per ricuperar in parte l’onore delle spensierate, e sarò forse una causa e svegliamento agl’intelletti loro (Erculiani 2016, p. 108).

L'autrice sembra quindi voler dimostrare che le donne del suo tempo non sono necessariamente frivole e vane, come le aveva descritte Guevara insieme alla schiera di autori misogini "velati di spirito maligno", ma che sono in grado di usare la testa e affrontare argomenti filosofici. Inoltre, probabilmente riferendosi ancora una volta, ironicamente, all'invito di Guevara fatto alle "Principesse" di darsi allo studio piuttosto che ai lussi, si propone di "risvegliare gli intelletti loro" con la sua opera.

Il fatto che nello stesso anno siano stampate due opere che affrontano tematiche simili rispetto alle donne e al sapere filosofico e che si rifanno allo stesso autore dà da pensare. Non vi sono prove di eventuali connessioni tra Erculiani e i coniugi ragusei, ma l'ipotesi, destinata per ora a rimanere tale, che possa esserci stato un qualche contatto o reciproca influenza è intrigante (Carinci 2016: 45-48). Certamente l'opera di Guevara ebbe un enorme successo e la traduzione ebbe una notevole circolazione in Italia, tanto che le donne illustri di Guevara vengono prese in prestito anche da Leonardo Fioravanti nel suo *Discorso sopra le condizioni di molte donne* nel secondo libro del suo *Specchio di scienza universale* (1564). Che ci siano o no connessione tra i due testi, resta comunque il fatto che le donne illustri di Guevara evidentemente si prestavano più di altre ai fini di una legittimazione delle donne sapienti moderne, forse proprio perché proposte dall'autore stesso come esempi da seguire e non come figure mitologiche finì a se stesse. Inoltre, Guevara, nel suo capitolo sulle donne inserisce anche alcune lettere fittizie in cui dà voce ad alcune di esse, rendendo gli esempi più realistici e imitabili¹⁴.

Il fatto che le donne esemplari di Guevara vengano riprese da Gondola e da Erculiani, potrebbe essere quindi il segno di un tentativo di costruire una nuova genealogia femminile in campo filosofico, necessaria per l'evolversi degli interessi delle donne e per legittimare le lettrici, nonché le autrici, come nel caso di Erculiani, di testi filosofici. Quello che emerge da questa breve analisi delle lettere dedicatorie di Erculiani e Gondola è che le due autrici, in maniera diversa, si appellano alle argomentazioni e alle donne esemplari dell'antichità tipiche della *Querelle* per legittimare lo studio della filosofia e la produzione di pensiero da parte delle donne. Erculiani si trova quindi a rappresentare l'evidenza delle affermazioni ipotizzate nei trattati, secondo cui le donne, se si esercitassero nelle scienze potrebbero eccellere. Erculiani era riuscita – e lo aveva fatto pubblicamente – in quello che Dolce, e la cultura dominante, escludeva categoricamente per le donne. Si era infatti trovata a "disputar tra gli uomini" su temi filosofici come loro pari, avallandosi però della legittimazione

¹⁴ Guevara riporta ad esempio una lettera fittizia di Pitagora alla sorella Teoclea e una di Cornelia ai figli (Guevara, 1568: 62 *r-v* e 66r-68v).

e della genealogia femminile offerta dalla *Querelle*. Forse anche per questo motivo l'inquisizione di Padova l'ha messa a tacere (Carinci 2013: 221-229).¹⁵

I testi di Erculiani e Gondola seguono quindi il filo del discorso sulla donna trasformandolo e servendosene per dimostrare il diritto di cittadinanza delle donne nella Repubblica delle lettere e la loro possibilità di destreggiarsi nell'ambito filosofico e scientifico, che era – e che sarebbe rimasto a lungo – appannaggio degli uomini. Lucrezia Marinella nel suo noto trattato *La nobiltà ed eccellenza delle donne*, stampato per la prima volta nel 1600 in risposta ai *Donneschi difetti* di Giuseppe Passi, farà in larga scala e in maniera più sofisticata qualcosa di simile, e, non a caso, nel capitolo *Delle donne scienziate e di molte arti ornate* del suo trattato, dedica notevole spazio alle filosofe (Marinella 1601: 39-43). Riprendendo e rielaborando la trattatistica sulla donna ne riprenderà gli stessi argomenti e topoi, le stesse donne illustri, la stessa erudizione, la stessa retorica, producendo un'opera perfettamente in linea con la letteratura filogina, che però, dimostrava praticamente, in quanto opera di donna colta, che una donna debitamente istruita potesse eguagliare gli uomini in dottrina e in abilità retorica.

Riferimenti bibliografici

- Boccaccio, Giovanni (1596). *Libro delle donne illustri tradotto di latino in volgare per M. Giuseppe Betussi, con una giunta... d'altre donne famose, e un'altra giunta fatta per M. Francesco Sardonati, d'altre donne Illustri antiche e moderne*, Firenze, Giunti.
- Bronzino, Cristoforo (1624). *Della nobiltà e dignità delle donne*, Firenze: Zanobi Pignoni.
- Bruni, Domenico (1552). *Difese delle donne*, Firenze.
- Camerata, Girolamo (1567), *Trattato dell'honor vero et del vero dishonore*, Bologna, Alessandro Benacci.
- Carinci, Eleonora (2013). Una “speciale” padovana. Le *Lettere di philosophia naturale* di Camilla Erculiani (1584). in *Italian Studies*, 68 (2013). pp. 202-229.
- Carinci, Eleonora (2016). *Introduzione a Camilla Erculiani*, in Carinci Eleonora, Plastina, Sandra (Ed.) *Corrispondenze scientifiche tra Cinquecento e Seicento*, Lugano: Agorà & Co.
- Carinci, Eleonora, Plastina, Sandra (Ed.). (2016). *Corrispondenze scientifiche tra Cinquecento e Seicento*, Lugano: Agorà & Co.
- Caroti, Stefano (2003). L'“Aristotele italiano” di Alessandro Piccolomini: Un progetto sistematico di filosofia naturale in volgare a metà '500, in Arturo Calzona et al.

¹⁵ Erculiani fu accusata di eresia per alcune affermazioni contenute nel suo libro. Probabilmente fu assolta, ma non pubblicò più nulla, sebbene nelle *Lettere* menzioni numerosi progetti.

- (Ed.). *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento. Atti del convegno internazionale Mantova, 18–20 ottobre 2001*, Firenze: Olschki, pp. 361–401
- Cox, Virginia (2008). *Women's Writing in Italy 1450-1650*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Daenens, Francine (1983). Superiore perché inferiore, in Vanna Gentili (Ed.). *Trasgressione tragica e norma domestica. Esemplici di tipologie femminili della letteratura europea*, Roma: Edizioni di Storia e letteratura, pp. 11-50.
- Daenens, Francine (1985). Doxa e Paradoxa: uso e strategia della retorica nel discorso sulla superiorità della donna, in *Sulla scrittura. Percorsi critici su testi letterari del XVI secolo*, Nuova dmf, 25/26, pp. 19-38.
- Erculiani, Camilla (1584), *Lettere di philosophia naturale*, Cracovia: Officina di Lazzaro, 1584.
- Erculiani, Camilla (2016), *Lettere di filosofia Naturale*, in Carinci, Eleonora, Plastina, Sandra (Ed.). (2016). *Corrispondenze scientifiche tra Cinquecento e Seicento*, Lugano: Agorà & Co., pp. 103-146.
- Della Chiesa, Francesco Agostino (1620). *Teatro delle donne letterate, con un breve discorso della preminenza e perfezione del sesso donnesco*, Mondovì: Giovanni Gislandi e Gio. Tomaso Rossi.
- Gondola, Maria, *Alla non men bella che virtuosa e gentil donna Fiore Zuzori*, in Carinci-Plastina, 2016, pp. 81-89.
- Gozze, Nicolò Vito, di (1584). *Discorsi sopra le metheore d'Aristotele*, Venezia: Francesco Ziletti.
- Jarava, Juan, de [Giovan Sarava] (1557). *La filosofia naturale*. Venezia: Plinio Pietrasanta.
- Dolce, Lodovico (2015). *Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana*, a cura di Helena Sanson, Cambridge: MHRA.
- Domenichi, Lodovico (1552). *La nobiltà delle donne*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Equicola, Mario (2004). *De Mulieribus*, a cura di Giuseppe Lucchesini e Pina Totaro, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Fioravanti, Leonardo (1564). *Dello specchio di scienza universale*, Venezia: Vincenzo Valgrisi.
- Guevara, Antonio de (1568) *Libro di Marco Aurelio tratta dall'aureo libro detto orologio dei principi*, Venezia: Francesco Portonaris.
- Marinella, Lucrezia (1601), *La Nobiltà et l'eccellenza delle donne, con i vizii e mancamenti degli uomini*, Venezia: Giovan Battista Ciotti.
- Naldi, Bianca (1614). *Risposta della signora Bianca Naldi da Palermo a una lettera di Giacomo Violati libraro in Venetia, scritta per occasione di ringratiamento, per haverle mandato I donneschi difetti di Giuseppe Passi Academico Informe di Ravenna nominato l'ardito*, Vicenza: Giacomo Violati
- Panizza, Letizia, (2016) *Alessandro Piccolomini's Mission: Philosophy for Men and Women in their Mother Tongue*, in *Vernacular Aristotelianism in Italy from the Fourteenth to the Seventeenth Century* a cura di Luca Bianchi, Simon Gilson, Jill Kraye, London: Warburg Institute, pp. 57-73.
- Piccolomini, Alessandro, (1540), *De la sfera del mondo*, Venezia: Al segno del Pozzo.

- Piccolomini, Alessandro (1551), *Instrumento della filosofia*, Roma, Vincenzo Valgrisi.
- Plastina, Sandra (2017). *Mollezza della carne e sottigliezza dell'ingegno. La natura della donna nel Rinascimento europeo*, Roma Carocci.
- Ray, Meredith K. (2015). *Daughters of Alchemy*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- Sanson, Helena (2007). *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Sgarbi, Marco (2016). Aristotle and the People, in *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 39, pp. 59-109.
- Tylus, Jane (2015). Naming Sappho: Gaspara Stampa and the Recovering of the Sublime in Early Modern Europe in Unn Falkeid, Aileen A. Feng (Eds). *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*, Farnham: Ashgate.
- Vostres, Simon A. (2009). *Antonio De Guevara y Europa*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Weaver Elissa, Cattaneo Angelo, Murano, Giovanna (2018), Fiammetta Frescobaldi (1523-1586, in Giovanna Murano (Ed.), *Autografa 2/1. Donne, sante, madonne. Da Matilde di Canossa ad Artemisia Gentileschi*, Bologna: La Mandragola, pp. 173-181.
- Zancan, Marina (Ed.). *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia: Marsilio.

FIGURE FEMMINILI TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO. MISTICHE-FILOSOFE-POETESSE

Franca Pesare

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Riassunto

Nel corso dei secoli le donne hanno subito ingiustizie, soprusi e perfino persecuzioni; sono state tenute ai margini della conoscenza, della cultura, della politica, della vita sociale, ma ciononostante qualcuna è riuscita ad emergere, lasciando un segno nella storia. *Querelle des femmes* vuole essere un tributo alla forza femminile, a quell'energia creatrice che ha dato l'input a grandi rivoluzioni, a quella luce che spesso ha guidato l'uomo verso verità inaspettate. E' uno scrigno prezioso in cui sono custodite le rivolte delle donne nella storia, rivoluzioni femminee, palingenesi emotive, specchio dell'amore più puro: essenza della vita e della cultura che rende l'animo più sensibile ed insegna a vedere le cose in modo diverso. E' necessario raccontare di donne che hanno cambiato il volto del mondo con la loro genialità e la loro forza eppure vittime della loro stessa grandezza. Da santa Rita da Cascia a Santa Giovanna d'Arco ad Artemisia Gentileschi.

Parole chiave: Storia, donne, educazione.

1. La *querelles des femmes*

Dalla fine del Medioevo ai primi decenni del xx secolo, l'Europa, e poi tutto il vasto mondo che dell'Europa tende a subire l'influenza, fu teatro di una grande polemica che riguardava il ruolo della donna nella società. Che poi questa lunga polemica, nota come la *Querelles des femmes* o la *Querelles des dames*, abbia avuto veramente fine, è cosa discutibile. In tutti i modi utili per una discussione a elevato livello culturale ed etico, parteciparono a questa polemica migliaia di uomini e di donne che si confrontarono sui temi dell'uguaglianza, o forse è meglio dire della disuguaglianza, tra i sessi, concentrandosi soprattutto sulla possibilità di sostenere o di controbattere le molte ipotesi che si sono succedute nei secoli secondo le quali esisterebbero prove di una sicura inferiorità del sesso femminile rispetto a quello maschile. La *Querelle* ha riguardato molti differenti argomenti, spesso capaci di imporsi per tempi limitati, come la detenzione del potere, le relazioni amorose, il lavoro, la famiglia, il matrimonio, la proprietà e la biologia del corpo, l'arte, la lingua, le scienze, il diritto all'istruzione e alla educazione, la religione; è stata deviata su argomenti più limitati, ma sempre finitimi, come la *querelle* dell'alfabeto, la *querelle* del matrimonio, la *querelle* della scienza, la *querelle* delle amiche; ha coinvolto filosofi,

romanzieri, teologi, medici, drammaturghi, poeti, giornalisti, storici, giuristi, professori e, naturalmente, uomini e donne senza particolari connotazioni. Di questa grande polemica c'è traccia in migliaia di testi scritti da una miriade di autori, molti dei quali abbastanza noti, moltissimi sconosciuti al grande pubblico dei lettori. Malgrado l'ampiezza del fenomeno e malgrado gli effetti che ha avuto sul nostro modo di pensare e di interpretare le relazioni tra i sessi, la *Querelle des femmes* è considerata materia per specialisti.

Scrivono Eliane Viennot (Viennot, 2011) che l'espressione *querelle des femmes* ha certamente cambiato significato nel tempo. Nel XIV secolo indicava la "causa delle donne" e veniva prevalentemente usata in senso giudiziario: si trattava di sostenere la causa delle donne sia letteralmente, come nel caso delle giovani spose e delle giovani donne che lamentavano di essere state derubate dei loro beni e del loro onore, sia metaforicamente. Nel XVII secolo indicava più propriamente una bagarre, come prova un testo del 16231; il nome venne recuperato alla fine del XIX secolo, probabilmente su iniziativa di Arthur Piaget che aveva passato della sua vita di studioso a occuparsi di Martin Le Franc, autore di un'opera nella quale molti dei temi della *Querelle* erano trattati, *Le Champion des dames*.

Scrivono ancora Eliane Viennot che i primi ad interessarsi della *Querelle des femmes* furono, alla fine del XIX secolo, alcuni eruditi che si erano specializzati nella letteratura del Medioevo e del Rinascimento e che si interessarono al problema colpiti dalla grande massa di testi e saggi che si potevano ritrovare, sepolti dalla polvere, nelle librerie dalla loro virulenza, dalla ripetitività dei temi e delle polemiche, cose che alcuni di loro cercarono addirittura di far resuscitare in antologie dedicate al problema² (Viennot, 2011).

Nei primi decenni del XX secolo furono gli studiosi di Margherita di Navarra a risollevarne una questione particolare: Margherita era stata l'epicentro di una *querelle dans la querelle*, quella "des Amyes" che tra il 1542 e il 1550 aveva appassionato la cultura francese e diviso la quasi totalità dei lettori e degli scrittori di molti paesi europei. Nella stessa epoca, i primi decenni del Novecento, si misero in grande evidenza le studiose di Christine de Pizan, la prima donna a scendere di persona nell'arena dove la *querelle* era combattuta, che le dedicarono tesi e dissertazioni.

L'attenzione a questi temi torna ad essere evidente a partire dal 1970, ma stranamente la maggior parte degli studiosi che si occupano del Medioevo francese non sono francesi. I testi principali degli anni settanta portano la prima firma di Germaine Brée (Brée, 1973), di Marc Angenot (Angenot, 1977), di Erico Hicks (Hicks, 1977). Ian McLean (McLean, 1977).

In quegli anni le analisi sul ruolo delle donne nella storia si trovano, per quanto riguarda la Francia, solo nei libri che riguardano l'origine e le vicissitudini del

femminismo.

Nel 1982 vien pubblicato un importante saggio di una autrice inglese, Joan Kelly (Kelly, 1982).

I Temi trattati dalla Querelle des femmes variano a seconda del periodo che si prende in esame.

A partire dal XIV secolo la Querelle si allarga sino a comprendere la disputa su tutto ciò che le donne possono o non possono fare, quello che fanno ma non dovrebbero, quello che dovrebbero fare ma non fanno: servire la patria in armi, governare, educare, scrivere, amministrare, dirigere studiare, curare. Alla fine del XVII secolo la disputa si concentra sui problemi dell'educazione e dell'accesso alla cultura, e questa diventa la querelle più importante, che coinvolge non solo i letterati e gli uomini politici, ma anche gli uomini di fede.

Ma quando comincia e quando finisce (se finisce) la Querelle des femmes? Ad eccezione di Helen Solterer (Solterer, 1995) pochi critici sembrano realmente interessati a stabilire se qualcosa di simile esistesse già nel Medioevo, un periodo nel quale il diffondersi dei trattati misogini è ormai da tempo dimostrato dagli specialisti della letteratura del periodo. I trovatori, ad esempio, non erano sempre e soltanto dei menestrelli innamorati dell'amore che si arrabattavano alla ricerca di nuove espressioni di lode: spesso si prendevano gioco delle donne e, a parte loro, una certa letteratura misogina era piuttosto diffusa. E' da considerare però che la maggior parte degli studi critici sulla Querelle che dovrebbero in teoria riferirsi al Medioevo, in realtà iniziano la loro analisi a partire dal XV secolo.

Il Medioevo continua ad essere associato a immagini tenebrose e sembra quasi naturale che i nostri antenati si siano lasciati andare a scrivere sciocchezze sulle donne e che improvvisamente altri si siano mostrati recalcitranti: autori rispettabili l'avevano fatto prima di loro, che faceva il mestiere dello scrittore spesso non aveva molte possibilità di incontrare femmine rispettabili, le occasioni per ridere e divertirsi non erano poi tanto numerose. Ma, ciò nonostante, resta difficile ammettere che nella seconda metà del XVIII secolo ci fosse ancora qualcuno che si riferisse alle donne come "al sesso che dovrebbe ubbidire" (Rousseau, 1755: 158) o che "Non v'è alcuna parità dei sessi quanto alle conseguenze derivanti dalla loro diversità. Il maschio è maschio solo in determinati momenti, la femmina è femmina per tutta la vita" (Rousseau, 1997: 500). Con queste parole, Rousseau definisce in modo lapidario ma efficace la "differenza" femminile, nel quinto libro dell'Emilio (1762), dedicato alla donna del protagonista, la quale, neanche a dirlo, si chiama "Sofia o la Donna". Rousseau mette in rilievo la differenza piuttosto che l'eguaglianza: la donna appartiene alla natura in misura più essenziale rispetto all'uomo. E' il motivo della sua forza e, insieme, della sua debolezza e della subordinazione all'uomo.

“Nell’unione dei sessi ciascuno concorre egualmente allo scopo comune, ma non alla stessa maniera. Da ciò nasce la prima diversità determinabile nell’ambito dei rapporti morali dell’uno e dell’altro. L’uno deve essere attivo e forte, l’altro passivo e debole; è necessario che l’uno voglia e possa, è sufficiente che l’altro offra poca resistenza. Stabilito questo principio, ne consegue che la donna è fatta soprattutto per piacere all’uomo” (Rousseau, 1997: 496). La serie dei paradossi e degli ossimori rousseauiani che caratterizzano la personalità femminile sfocia in una dottrina della sensibilità femminile che sta alla base della società del gusto e delle arti. Sono le donne a decidere e a definire storicamente i confini del bello e del brutto, del piacevole e del gradevole, in ambito sociale. Il loro diritto, in tale contesto, è inversamente proporzionale alla mancanza di peso politico nelle decisioni che determinano i destini dello Stato. Il pensiero femminista delle origini s’è confrontato a lungo con le prese di posizione ambigue di Rousseau sulla donna, nella costruzione di una coerente teoria dell’emancipazione femminile (dopo la Wollstonecraft, John Stuart Mill, Harriet Taylor).

Diverso, ma non troppo lontano, è l’approccio di Denis Diderot, il quale scrive nel 1772 *Sulle donne*, lunga recensione per la *Correspondance littéraire* di Melchior Grimm del libro di Antoine-Léonard Thomas, *Saggio sul carattere i costumi e lo spirito delle donne nei diversi secoli* (1772). Diderot marca l’accento sulle differenze organiche e fisiologiche tra uomini e donne, parla al plurale concreto: le donne sono esseri dotati di una sensibilità più intensa, qualitativamente diversa da quella maschile. Nelle donne Diderot rileva “l’infinita diversità di un essere estremo nella sua forza e nella sua debolezza (...). E soprattutto nella passione dell’amore, negli eccessi della gelosia, nei trasporti della tenerezza materna, negli istanti della superstizione, nella maniera in cui le donne condividono le emozioni epidermiche e popolari, le donne stupiscono” (Diderot, 1951: 949). A questa disposizione naturale s’aggiungono tuttavia, colpevolmente, gli abusi e i difetti delle leggi che accrescono l’infelicità e la minorità della “condizione femminile”. Diderot usa quest’espressione lanciandosi nella critica più esplicita delle tare della civilizzazione, non solo occidentale, sono presi di mira anche i costumi “indiani” del Nuovo Mondo, parlando alla prima persona plurale maschile: “Che cos’è allora una donna? Trascurata dal marito, abbandonata dai figli, nulla per la società, la devozione è la sua unica risorsa. In quasi tutti i paesi la crudeltà delle leggi civili ha cospirato contro le donne insieme alla crudeltà della natura. Esse sono state trattate come bambine imbecilli. Nessuna specie di vessazione, nei popoli civilizzati, che l’uomo non possa impunemente esercitare contro la donna(...). Nessuna specie di vessazione che il selvaggio non eserciti di fatto contro la propria donna” (Diderot, 1951: 955). Diderot invoca un cambiamento radicale delle leggi grazie al

quale le donne possano essere “risarcite dei loro mali e affrancate da ogni servitù” (Diderot, 1951: 956), anche in nome dell’originalità del loro “carattere” che le rende atte, diversamente dagli uomini, a tutte le arti e, di più: “quando hanno del genio, credo che l’impronta ne sia, in esse, più originale che in noi” (Diderot, 1951: 958).

Jan McLean, nel suo trattato *Women triumphant* (McLean, 1977) scrive che la tradizionale e la classica *Querelle* ha caratterizzato solo i primi decenni del XVII secolo e questo grazie alla pubblicazione dell’*Alphabet* di Troussel, che è del 1617. Narc Angenot (Angenot, 1977) considera “attardati” tutti i saggi, a favore e contro le donne, pubblicati dopo il Rinascimento.

2. Figure femminili del medioevo. Mistiche, filosofe, poetesse

“Possiamo tranquillamente affermare che la conoscenza che l’uomo ha potuto acquisire della donna, così come è stata e come è, senza preoccupazioni di ciò che potrebbe essere, è incompleta e superficiale, e che sarà sempre così finché le donne stesse non ci avranno detto tutto quello che hanno da dirci” (Stuart Mill, 2015: 43).

Si chiede Stuart Mill come si sia potuto “stabilire fin dalla nascita che le donne non possano divenire capaci di coprire impieghi legalmente aperti ai membri più stupidi e vili dell’altro sesso” (Stuart Mill, 2015: 70).

La servitù delle donne, del 1869, è ritenuto il testo di riferimento del femminismo di matrice liberale. John Stuart Mill, insieme alla compagna Harriet Taylor, si impegnò direttamente a livello sociale e politico per veder riconosciuti i diritti delle donne. Mill indaga le motivazioni della subalternità femminile, individuando il ruolo essenziale svolto dall’educazione: le donne apprendono fin dall’infanzia la sottomissione, la interiorizzano, soggiogata dal potere dei sentimenti e dell’affetto. Il suo intento è scapazzare definitivamente la tesi propugnatrice delle incapacità femminili, e demolire presso gli avversari di buona fede fino all’ultimo dei pregiudizi che l’hanno fino ad oggi appoggiata.

Nel corso dei secoli le donne hanno subito ingiustizie, soprusi e perfino persecuzioni; sono state tenute ai margini della conoscenza, della cultura, della politica, della vita sociale, ma ciononostante qualcuna è riuscita ad emergere, lasciando un segno nella storia.

La discriminazione sessuale è una realtà storica radicata da sempre nell’oppressione patriarcale che per secoli ha tenuto le donne sotto il giogo maschile, in un contesto familiare piramidale con al vertice la figura del padre-marito-padrone. Anche se la dominazione patriarcale-maschilista è stata sgretolata e spazzata via dalla storia, ancora oggi, purtroppo, l’oppressione maschile

continua subdolamente ad essere esercitata nei confronti delle donne: episodi di violenza, di sottomissione, di discriminazione e di sofferenza fisica o psichica inflitta agli individui di sesso femminile sono il retaggio, delle incrostazioni del passato, di atti di oppressione, tormento, giudizio.

Querelle des femmes vuole essere un tributo alla forza femminile, a quell'energia creatrice che ha dato l'input a grandi rivoluzioni, a quella luce che spesso ha guidato l'uomo verso verità inaspettate. E' uno scrigno prezioso in cui sono custodite le rivolte delle donne nella storia, rivoluzioni femminee, palinogenesi emotive, specchio dell'amore più puro: essenza della vita e della cultura, quella cultura che rende l'animo più sensibile ed insegna a vedere le cose in modo diverso. Diventa necessario raccontare di donne che hanno cambiato il volto del mondo con la loro genialità eppure vittime della loro stessa grandezza, da donne mistiche come Santa Rita da Cascia, S. Santa Giovanna d'Arco a donne artiste come Artemisia Gentileschi.

Convinti che acquisire consapevolezza della dimensione culturale dei fenomeni di cui si parla sia una condizione imprescindibile per affrontare anche questioni di stringente attualità, è opportuno raccontare storie di donne che hanno fatto la storia, non per compiere un'azione arbitraria di attualizzazione del passato ma per comprendere come le donne abbiano vissuto nella società del passato, come l'abbiano modificata e definita con la forza dell'ostinazione e la finezza dell'intelletto. Un'immersione nei testi e negli studi di antiche società del Medioevo e del Rinascimento per cercare di afferrare le implicazioni, le ambiguità e le conseguenze che l'attività, il pensiero e il ruolo delle donne hanno avuto nel passato mettendo in luce quanto il loro contributo e le loro scelte abbiano influenzato le epoche successive.

Le scrittrici mistiche italiane ricoprono un ruolo di particolare interesse all'interno della *Querelle des femmes* perché attraverso la loro parola e la loro azione si oppongono ad un ordine maschile preconstituito, riuscendo a creare un proprio spazio di visibilità ed affermazione. D'altronde ogniqualvolta la scrittura delle donne compie un percorso autonomo, cercando di sfuggire e di smarcarsi dagli ordini e dai canoni stabiliti, viene considerata un elemento di pericolo e di disturbo, che va silenziato o, in ogni caso, deve essere ridimensionato e ridefinito. Le scrittrici spirituali sfuggirono alle strette maglie del patriarcato solo perché, come afferma Giovanni Pozzi: "seppero eludere le mire di chi le costrinse a scrivere, quando portano in primo piano proprio quello che i maestri temevano. L'anelito di conoscersi e riconoscersi nella scrittura, raggiungendo splendidamente lo scopo proprio a chi scrive su carte segrete. Infatti della carta privata hanno abbracciato d'istinto le forme letterarie prima che fossero delimitate in generi definiti e diffuse in ambito secolare: il diario, l'autobiografia, la lettera confessione"(Pozzi,1988: 23).

L'autorità acquisita da queste donne ha portato al genere femminile una libertà nuova e uno spazio di espressione che mai gli era stato concesso prima di allora. La voce delle mistiche non si accorda con la visione androcentrica del mondo e della religione in particolare, e ciò le rende invisibili al potere e all'autorità maschile, che non di rado le considera donne ai limiti della pazzia, per non dire della stregoneria (Cerrato, 2014: 24).

3. Santa Rita da Cascia

La nascita di Santa Rita è oggi comunemente fissata al 1381 e si fa risalire la sua morte al 22 maggio 1457. Intorno ai 18 anni va sposa a Paolo Mancini, ucciso 15 anni circa dopo il matrimonio. Nel primo periodo della sua vedovanza, perde anche i figli e la loro perdita fu probabilmente dovuta a causa di morte naturale. Due anni dopo entra nel Monastero di Santa Maria Maddalena a Cascia. Aveva raggiunto in quel tempo quasi 35 anni. Tra le monache agostiniane vive circa 40 anni. Negli ultimi 15 anni della sua vita è segnata dalla spina che porta come realtà intima e segno esteriore della sua condivisione mistica al dolore di Gesù Crocifisso. Venne beatificata da papa Urbano VIII nel 1626 e proclamata santa il 24 maggio 1900 da Leone XIII.

Il mondo di Santa Rita non era un mondo più bello del nostro: anche allora la vita umana contava meno di altra cose. Chi scampava alla morte nell'infanzia, era poi esposto ai ricorrenti pericoli di peste, delle epidemie, delle interminabili violenze da parte delle bande di ventura e dei soldati mercenari, che ritenevano tutto lecito e da decidersi sulla bilancia della forza o personale o di fazione politica. Il bene però non mancava nemmeno allora: si respirava aria di umanesimo cristiano. Rita visse esclusivamente nell'ambito della repubblica casciana. La città di Cascia a quei tempi era cinque volte più grande dell'attuale e aveva il suo centro nel quartiere alto di S. Agostino, dove oltre alla Chiesa si trovavano i Palazzi del Governo e la Fortezza. Cascia fioriva come una piccola potenza commerciale.

Il padre si chiamava Antonio Lottius, come risulta da un contratto del 1446 (AA.VV., 1968). La madre è sempre stata conosciuta con il nome di Amata e posteriormente ha ricevuto il cognome di Ferri. Rita fu creatura silenziosa e umile che visse nell'ombra, in un'esistenza di estrema dignità. Visse l'adolescenza accanto ai suoi genitori a Roccaporena. Non fu vittima dei complicati problemi delle mode e delle altre vanità femminili, vivacissimi anche nella Cascia di allora. La sua anima viveva in profondità. Rita frequentava anche la chiesa di S. Agostino, meglio organizzata rispetto alle altre. Vi si veneravano in particolare tre santi, che Ella scelse come suoi protettori: S. Giovanni Battista,

S.Agostino e S.Nicola da Tolentino, canonizzato nel 1447.

Del grande Agostino, Rita assorbì la spiritualità più negli aspetti pratici che in quelli dottrinali. I suoi tre Santi le apparvero un giorno in visione e le misero in cuore un ardentissimo desiderio: farsi monaca. Non si conosce che cosa, in seguito, abbia convinto Rita a contrarre matrimonio: forse il bisogno che i suoi genitori avevano di lei, forse il loro giusto desiderio di accasarla ad un giovane che la difendesse in tempi sempre più turbolenti. Nel 1375 Cascia, al grido di libertà, si era unita a Firenze e nel 1377 aveva cacciato via il governatore guelfo. Masnadieri e banditi infestavano sempre più le campagne. Sull'orizzonte si addensavano fisiche le nubi dello Scisma di Occidente, che sarebbe stato consumato nel 1387.

Anche di fronte al racconto che Rita fece dell'apparizione dei tre Santi, Antonio e Amata si mostrarono irremovibili. Il matrimonio si doveva fare anche perché, a quei tempi, nella Repubblica di Cascia, esso non era determinato dalla scelta dei giovani ma dagli interessi delle famiglie.

Rita cedette alla “saggezza” dei suoi genitori, anche se nel cuore si aprì, per la rinuncia, una profonda ferita che terrà sempre nascosta al marito e ai figli.

Alcuni versi in lingua volgare (scritti poco dopo la morte della Santa da un frate agostiniano di nome Nicola e conservati nel monastero di S.Maria Maddalena almeno fino al 1698) ci fanno conoscere che Antonio promise sua figlia Rita come sposa a Paolo Mancini di Roccaporena, un buon giovane, ma di carattere forte e impetuoso.

Paolo fu ucciso nel 1401, sotto le vigne di Colle Giacone. Rita riuscì a tenere nascosta la camicia insanguinata del marito e quindi la tragedia familiare. Ella era preoccupata per i figli che, secondo il costume di allora, venendo a scoprire l'assassinio del padre, sarebbero stati indotti alla vendetta.

Tutti gli uomini più importanti di Cascia in quel tempo, infatti, erano indissolubilmente legati alle loro fazioni, guelfi o ghibellini che fossero. E gli assassini, o per stessa mano loro o per tradimento, o per commissione, erano all'ordine del giorno.

Dal matrimonio di Rita e Paolo erano nati due bambini: Giangiacomo Antonio e Paolo Maria. Non sappiamo se fossero gemelli o nati a poca distanza l'uno dall'altro. La mamma li educò attingendo alle limpide convinzioni e alle intuizioni della sua santità. Certamente i ragazzi, nella loro esperienza formativa, assorbirono gli ideali della comunità casciana del tempo e assimilarono la convinzione che la vendetta fosse legittima, se non proprio santa.

Rita li avrà sentiti tante volte discutere di dignità, di libertà, di responsabilità, di partiti. Quando scoppiò la tragedia dell'assassinio del loro papà, avevano presumibilmente circa quindici anni. Rita, da quel giorno, trepidò che potessero conoscere la verità dei fatti, ma più ancora che andassero incontro alla stessa

sorte. Gli uccisori di Paolo volevano, infatti, estirpare a Cascia il nome dei Mancini.

Un vecchissimo inno sottolinea che Rita riuscì ad impedire che la Repubblica casciana li mettesse al bando evitando il rischio del patibolo. Si deve intendere che la buona mamma ottenne con la preghiera che i figli si tenessero fuori dagli intrighi, che alimentavano le discordie cittadine. La morte naturale, non si sa in quali circostanze, li raggiunse ben presto, sottraendoli ai paventati pericoli materiali e spirituali.

Dopo l'uccisione di Paolo e la scomparsa dei figli, Rita cominciò a pensare alla vocazione della sua adolescenza. Il monastero di S.Maria Maddalena però non accettava la sua richiesta. L'impedimento non sorgeva dal suo stato di vedovanza. Le vedove hanno rappresentato sempre nella Chiesa una classe particolarmente cara e assistita. La ragione del rifiuto era nel fatto che, tra le monache di quel monastero, alcune appartenevano alla funzione contraria a quella del marito di Rita. Occorreva dunque che la Santa ottenesse la completa pacificazione delle parti avverse per non introdurre la discordia dentro le mura del monastero.

Sembrava una impresa irrealizzabile! Ma a Dio nulla è impossibile e Dio accompagna l'impegno dei suoi santi. Rita infatti riuscì ad ottenere la riconciliazione fra tutti, anche ricorrendo alla intercessione dei suoi Protettori che le avevano ispirato la vocazione monacale. E così si spalancarono le porte del monastero.

Rita non ebbe altro tesoro all'infuori di Dio e "tutta a Lui si diede" (A.A.VV.,1968: vol.4). La vita consacrata dalla professione religiosa è un dono di amore a Dio verso le creature e una risposta d'amore della creatura verso Dio. Lo storico Cavallucci presenta così la vocazione di Rita: "Amando con perfetto amore il tuo Signore, Egli conseguentemente ti chiamò al colmo di ogni perfezione" (Cavallucci, 1610: 10). L'amore non si contenta di dare qualcosa : dona tutto. Rita si adoperò coraggiosamente a salvare vite e anime. Benché perseguitata dall'odio feroce che la società di allora nutriva contro il marito e i figli, Rita praticò il perdono cristiano, innalzando una diga contro lo straripare del male. Questo non le bastò e lavorò con lo zelo della sua contemporanea, S.Caterina da Siena⁴, perché la pace ritornasse ad ispirare i rapporti sociali tra i suoi concittadini. Nel territorio di Cascia, con i suoi castelli sulla frontiera tra il Regno di Napoli e il Ducato di Spoleto annesso allo Stato Pontificio, la cronaca degli ultimi anni del Medioevo si scriveva a lettere di sangue. L'esempio dei santi è seme di vita nuova e Rita ha aiutato i casciani a ravvedersi con la testimonianza del suo perdono.

Negli ultimi quattro anni Rita fu sempre costretta a letto. Si cibava della comunione eucaristica, che la sosteneva anche fisicamente. Le sue parole e-

streme alle consorelle che l'assistevano furono: "Restate nella dilezione di Gesù. Restate nell'obbedienza alla Santa Chiesa Romana. Restate nella pace e carità fraterna". La sua anima volò in cielo il 22 maggio del 1457. (AA.VV.;1968: vol.4).

4. Il messaggio di S.Rita

Di S.Rita non ci sono pervenuti libri o lettere o diari da lei composti. Il suo messaggio è la sua vita semplice ed eroica. Rita è una grande evangelizzatrice; lei non annuncia se stessa, ma Gesù Signore e la forza del suo mistero pasquale di croce e resurrezione. Rita è manifestazione potente dello Spirito Santo, che parla ed agisce anche nella chiesa e nel mondo di oggi. S. Rita prima di tutto vuole dare il suo messaggio alle donne di ogni età e condizione perché ella ha conosciuto di persona i ruoli femminili di figlia, di sposa, di madre, di vedova e di suora.

Rita annuncia alla donna il vangelo della libertà, libertà di essere se stessa, di difendere la propria dignità e quella di chi è più debole e solo. Ella proclama il vangelo della interiorità perché senza di essa non c'è libertà e le cose effimere possono facilmente sedurre il cuore e renderlo schiavo. Rita incarna il vangelo del servizio perché solo chi dona la sua vita per amore la trova serenamente.

Rita annuncia a chi è sposato il vangelo della fedeltà al proprio coniuge. Essa proclama il vangelo del perdono e della riconciliazione. Chi ha sbagliato o sta sbagliando, può essere aiutato solo se non lo si condanna (Trapè,1986:10).

Ai genitori S. Rita annuncia il vangelo della coerenza e della testimonianza: infatti si è educatori prima di tutto con il proprio esempio. Ella comunica il vangelo della fiducia e della condivisione, perché la paura del futuro non chiuda nell'egoismo e non spenga la vita. S. Rita proclama il vangelo della preghiera perché aprirsi a Dio significa costruire la propria famiglia sulla roccia.

S. Rita si rivolge anche ai giovani di oggi come una mamma ai propri figli. Ella comunica ai giovani il vangelo della speranza perché vivere ha un senso, perché Dio ci ama e non ci lascia soli, proclama il vangelo dell'obbedienza, perché solo partendo dalla umiltà si costruiscono grandi cose. Rita annuncia ai giovani il vangelo della generosità perché con il proprio impegno si possa superare la logica dell'odio e della violenza.

A chi soffre S. Rita annuncia il vangelo della vicinanza di Cristo crocifisso, consolatore e salvatore. Ella proclama il vangelo della fortezza per portare la propria croce insieme a Gesù. Rita incarna il vangelo della compassione perché soffre con chi soffre e soccorre ogni dolore con la sua intercessione potente (Trapè,1996: 20).

5. Santa Giovanna D'Arco

Giovanna d'Arco, una giovane santa della fine del Medioevo, morta a 19 anni nel 1431. Questa santa francese, citata più volte nel Catechismo della Chiesa Cattolica, è particolarmente vicina a santa Caterina da Siena. Sono infatti due giovani donne del popolo, laiche e consacrate nella verginità; due mistiche impegnate, non nel chiostro, ma in mezzo alle realtà più drammatiche della chiesa e del mondo del loro tempo. Sono forse le figure più caratteristiche di quelle donne forti che, alla fine del Medioevo, portarono senza paura la grande luce del vangelo nelle complesse vicende della storia. Potremmo accostarle alle sante donne che rimasero sul Calvario, vicino a Gesù crocifisso e a Maria sua Madre, mentre gli Apostoli erano fuggiti e lo stesso Pietro lo aveva rinnegato tre volte. La Chiesa, in quel periodo, viveva la profonda crisi del grande scisma d'Occidente, durato quasi 40 anni. Quando Caterina da Siena muore, nel 1380, ci sono un Papa e un Antipapa; quando Giovanna nasce, nel 1412, ci sono un Papa e due Antipapa. Insieme a questa lacerazione all'interno della Chiesa, vi erano continue guerre fratricide tra i popoli cristiani d'Europa, la più drammatica delle quali fu l'interminabile "Guerra dei cent'anni" tra Francia e l'Inghilterra.

Giovanna d'Arco non sapeva né leggere né scrivere, ma può essere conosciuta nel più profondo della sua anima grazie a due fonti di eccezionale valore storico: I due Processi che la riguardano. Il primo, il Processo di Condanna (PCon), contiene la trascrizione dei luoghi e numerosi interrogatori di Giovanna durante gli ultimi mesi della sua vita (febbraio-maggio 1431), e riporta le parole stesse della Santa. Il secondo, il Processo di Nullità della Condanna, o di "riabilitazione" (PNul), contiene le disposizioni di circa 120 testimoni oculari di tutti i periodi della sua vita.

Giovanna nasce a Domremy, un piccolo villaggio situato alla frontiera tra Francia e Lorena. I suoi genitori sono dei contadini agiati, conosciuti da tutti come ottimi cristiani. Da loro riceve una buona educazione religiosa, con un notevole influsso della spiritualità del Nome di Gesù, insegnata da san Bernardino da Siena e diffusa in Europa dai francescani. Al nome di Gesù viene sempre unito il Nome di Maria e così, sullo sfondo della religiosità popolare, la spiritualità di Giovanna è profondamente cristocentrica e mariana. Fin dall'infanzia, ella dimostra una grande carità e compassione verso i più poveri, gli ammalati e tutti i sofferenti, nel contesto drammatico della guerra.

Dalle sue stesse parole, sappiamo che la vita religiosa di Giovanna matura come esperienza mistica a partire dall'età di 13 anni (PCon, I: 47-48). Attraverso la "voce" dell'arcangelo san Michele, Giovanna si sente chiamata dal Signore ad intensificare la sua vita cristiana e anche ad impegnarsi in prima persona per

la liberazione del suo popolo. La sua immediata risposta, il suo “sì”, è il voto di verginità, con un nuovo impegno nella sua vita sacramentale e nella preghiera. Partecipazione quotidiana alla Messa, Confessione e Comunione frequenti, lunghi momenti di preghiera silenziosa davanti al Crocifisso o all'immagine della Madonna. La compassione e l'impegno della giovane contadina francese di fronte alla sofferenza del suo popolo sono resi più intensi dal suo rapporto mistico con Dio. Uno degli aspetti più originali della santità di questa giovane è proprio questo legame tra esperienza mistica e missione politica. Dopo gli anni di vita nascosta e di maturazione interiore segue il biennio breve, ma intenso, della sua vita pubblica: un anno di azione e un anno di passione.

All'inizio dell'anno 1429, Giovanna inizia la sua opera di liberazione. Le numerose testimonianze ci mostrano questa giovane donna di soli 17 anni come una persona molto forte e decisa, capace di convincere uomini insicuri e scoraggiati. Superando tutti gli ostacoli, incontra Il Delfino di Francia, il futuro Re Carlo VII, che a Poitiers la sottopone a un esame da parte di alcuni teologi dell'Università. Il loro giudizio è positivo: in lei non vedono niente di male, solo una buona cristiana.

Il 22 marzo 1429, Giovanna detta un'importante lettera al Re d'Inghilterra e ai suoi uomini che assediano la città di Orléans (Pcon I; 221-222). La sua è una proposta di vera pace nella giustizia tra i due popoli cristiani, alla luce dei nomi di Gesù e di Maria, ma è respinta, e Giovanna deve impegnarsi nella lotta per la liberazione della città, che avviene l'8 maggio. L'altro momento culminante della sua azione politica è l'incoronazione del Re Carlo VII a Reims, il 17 luglio 1429. Per un anno intero, Giovanna vive con i soldati, compiendo in mezzo a loro una vera missione di evangelizzazione. Numerose sono le loro testimonianze riguardo alla sua bontà, al suo coraggio e alla sua straordinaria purezza. E' chiamata da tutti ed ella stessa si definisce “la pulzella”, cioè la vergine.

La passione di Giovanna inizia il 23 maggio 1430, quando cade prigioniera nelle mani dei suoi nemici. Il 23 dicembre viene condotta nella città di Rouen. Lì si svolge il lungo e drammatico Processo di Condanna, che inizia nel febbraio 1431 e finisce il 30 maggio con il rogo. E' un grande e solenne processo, presieduto da due giudici ecclesiastici, il vescovo Pierre Cauchon e l'inquisitore Jean le Maistre, ma in realtà interamente guidato da un folto gruppo di teologi della celebre Università di Parigi, che partecipano al processo come assessori. Sono ecclesiastici francesi, che avendo fatto la scelta politica opposta a quella di Giovanna, hanno a priori un giudizio negativo sulla sua persona e sulla sua missione. Questo processo è una pagina sconvolgente della storia della santità e anche una pagina illuminante sul mistero della Chiesa, che, secondo le parole del Concilio Vaticano II, è “allo stesso tempo santa e sempre bisognosa di purificazione” (LG,8). E' l'incontro drammatico tra questa Santa e i suoi giudici,

che sono ecclesiastici. Da costoro Giovanna viene accusata e giudicata, fino ad essere condannata come eretica e mandata alla morte terribile del rogo. A differenza dei santi teologi che avevano illuminato l'Università di Parigi, come san Bonaventura, san Tommaso d'Aquino e il beato Duns Scoto, questi giudici sono teologi ai quali mancano la carità e l'umiltà di vedere in questa giovane l'azione di Dio. Vengono alla mente le parole di Gesù secondo le quali i misteri di Dio sono rivelati a chi ha il cuore dei piccoli, mentre rimangono nascosti ai dotti e sapienti che non hanno l'umiltà (Lc 10: 21). Così, i giudici di Giovanna sono radicalmente incapaci di comprenderla, di vedere la bellezza della sua anima: non sapevano di condannare una santa.

L'appello di Giovanna al giudizio del Papa, il 24 maggio, è respinto dal tribunale. La mattina del 30 maggio, riceve per l'ultima volta la santa Comunione in carcere, e viene subito condotta al supplizio nella piazza del vecchio mercato. Chiede a uno dei sacerdoti di tenere davanti al rogo una croce di processione. Così muore guardando Gesù Crocifisso e pronunciando più volte e ad alta voce il Nome di Gesù. (PNul,I: 457). Circa 25 anni più tardi, il Processo di Nullità, aperto sotto l'autorità del Papa Callisto III, si conclude con una solenne sentenza che dichiara nulla la condanna il 7 luglio 1456; (PNul,II: 604-610). Questo lungo processo, che raccolse le deposizioni dei testimoni e i giudizi di molti teologi, tutti favorevoli a Giovanna, mette in luce la sua innocenza e la perfetta fedeltà alla Chiesa. Giovanna d'Arco sarà poi canonizzata da Benedetto XV, nel 1920.

Il Nome di Gesù, invocato da Santa Giovanna fin negli ultimi istanti della sua vita terrena, era come il continuo respiro della sua anima, come il battito del suo cuore, il centro di tutta la sua vita. Il "Mistero della carità di Giovanna d'Arco", che aveva tanto affascinato il poeta Charles Péguy, è questo totale amore di Gesù, e del prossimo in Gesù e per Gesù. Questa Santa aveva compreso che l'Amore abbraccia tutta la realtà di Dio e dell'uomo, del cielo e della terra, della Chiesa e del mondo. Gesù è sempre al primo posto nella sua vita, secondo la sua bella espressione: "Nostro Signore servito per primo" (Pcon,I:288)⁵. Amarlo significa obbedire sempre alla sua volontà. Ella afferma con totale fiducia e abbandono: "Mi affido a Dio mio creatore, lo amo con tutto il mio cuore" (Pcon,I:337). Con il voto di verginità, Giovanna consacra in modo esclusivo tutta la sua persona all'unico Amore di Gesù: è "la sua promessa fatta a Nostro Signore di custodire bene la sua verginità di corpo e anima" (Pcon,I:149-150). La verginità dell'anima è lo stato di grazia, valore supremo, per lei più prezioso della vita: è un dono di Dio che va ricevuto e custodito con umiltà e fiducia. Uno dei testi più conosciuti del primo Processo riguarda proprio questo: "Interrogata se sappia d'essere nella grazia di Dio, risponde: Se non vi sono, Dio mi voglia mettere; se vi sono, Dio mi voglia custodire in es-

sa” (PCon,I: 62)6.

6. Il messaggio di S. Giovanna d'Arco

Giovanna vive la preghiera nella forma di un dialogo continuo con il Signore, che illumina anche il suo dialogo con i giudici e le dà pace e sicurezza. Ella chiede con fiducia: “Dolcissimo Dio, in onore della vostra santa Passione, vi chiedo, se voi mi amate, di rivelarmi come devo rispondere a questi uomini di Chiesa” (PCon,I: 252). Gesù è contemplato da Giovanna come il “Re del Cielo e della Terra”. Così, sul suo stendardo, la Santa fece dipingere l'immagine di “Nostro Signore che tiene il mondo” (PCon,I: 72): icona della sua missione politica. La liberazione del suo popolo è un'opera di giustizia umana, che Giovanna compie nella carità, per amore di Gesù. Il suo è un bell'esempio di santità per i laici impegnati nella vita politica, soprattutto nelle situazioni più difficili. La fede è la luce che guida ogni scelta, come testimonierà, un secolo più tardi, un altro grande santo, l'inglese Thomas More. In Gesù, Giovanna contempla anche tutta la realtà della Chiesa, la “Chiesa trionfante” del Cielo, come la “Chiesa militante” della terra. Secondo le sue parole, “è un tutt'uno Nostro Signore e la Chiesa” (PCon,I:166). Quest'affermazione, citata nel Catechismo della Chiesa Cattolica (n.795), ha un carattere veramente eroico nel contesto del Processo di Condanna, di fronte ai suoi giudici, uomini di Chiesa, che la perseguitarono e la condannarono. Nell'Amore di Gesù, Giovanna trova la forza di amare la Chiesa fino alla fine, anche nel momento della condanna. Con la sua luminosa testimonianza, santa Giovanna d'Arco invita ad una misura alta della vita cristiana: fare della preghiera il filo conduttore delle nostre giornate; avere piena fiducia nel compiere la volontà di Dio, qualunque essa sia; vivere la carità senza favoritismi, senza limiti e attingendo, come lei, nell'Amore di Gesù un profondo amore per la Chiesa.

7. Artemisia Gentileschi

Sebbene le condizioni storiche non abbiano mai contribuito alla definizione di un mito, ogni epoca ha una sua eroina, una donna che, nonostante le forze avverse, ha saputo rendere la sua vita un paradigma per le generazioni successive. S.Rita da Cascia e S.Giovanna d'Arco hanno sfidato la cultura del loro tempo e sono morte per difendere i propri ideali. Nell'età moderna, tra i molteplici esempi, è la figura di Artemisia Gentileschi che risveglia un fascino particolare nei posteri che studiano le tragiche vicende che l'hanno vista protagonista e ne

hanno fatto un simbolo del femminismo contemporaneo.

Figlia del pittore Orazio Gentileschi, Artemisia nacque a Roma nel 1593 e dimostrò fin da piccola un precoce talento per la pittura. Il padre, molto colpito dalle doti della primogenita, ne incoraggiò gli studi e la coinvolse nelle attività della sua bottega. La bambina prodigio ebbe il privilegio di crescere nell'ambiente dei grandi pittori che, all'inizio del Seicento, gravitarono attorno alla Roma pontificia. La sua storia di donna, che per ciò che le è capitato avrebbe potuto soccombere e privarci per sempre di questa grande e geniale pittrice; invece essa col suo grande carisma e dono, non soltanto fu capace di diventare una grande e sconfinata pittrice, ma divenne l'eterno simbolo di una emancipazione che anticipava tutti i tempi. Inoltre superbamente intelligente, bella ed elegante, epicurea e terribilmente sensuale, aveva tutte le caratteristiche per intraprendere una strada luminosa, anche se complessa e piena di ostacoli, per una donna di quei tempi decisa come mai altre si videro. Rimase orfana della madre, Prudenzia Montone a soli dodici anni. A diciassette, il 6 maggio 1611, fu stuprata nella casa di via della Croce da un amico del padre, il pittore Agostino Tassi. Artemisia aveva capelli ricci, castani tendenti al rosso, fronte altissima, naso dritto, labbra piccole e ben disegnate. Nel milleseicento essere una bella ragazza e volersi affermare come una brava pittrice, era cosa assai più complicata di oggi. Una ragazza non poteva entrare in una scuola di pittura o decidere di fare carriera, una giovane donna non poteva pensare di sopravvivere ai pettegolezzi, alla cattiva fama, ai pregiudizi, una figlia non poteva ribellarsi al destino scelto per lei dal padre, il pittore Orazio Gentileschi che, pur amandola morbosamente e riconoscendone il talento, le impediva perfino di affacciarsi alla finestra, e non poteva decidere lei la propria vita sentimentale. Artemisia si ribellò a tutto questo. Artemisia era una donna che lottava per affermare se stessa.

Serrò la camera a chiave e dopo serrata mi buttò su la sponda del letto dandomi con una mano sul petto, mi mise un ginocchio fra le cosce ch'io non potessierrarle et alzatomì li panni, che ci fece grandissima fatica per alzarmeli, mi mise una mano con un fazzoletto alla gola et alla bocca acciò non gridassi e le mani quali prima mi teneva con l'altra mano mi le lasciò, havendo esso prima messo tutti doi li ginocchi tra le mie gambe et appuntendomi il membro alla natura cominciò a spingere e lo mise dentro. E li sgraffignai il viso e li strappai li capelli et avanti che lo mettesse dentro anco gli detti una stretta al membro che gli ne levai anco un pezzo di carne (Menzio, 2004: 98).

È ciò che disse Artemisia Gentileschi nel 1612, quando si trovò nella corte di giustizia del papa, davanti a uno squadrone di giudici, che parlavano in latino e l'avevano anche sottoposta a una tortura chiamata Sibilla che consisteva nello

stringerle i pollici in modo da farla indurre a dire la verità, metodo che avrebbe potuto impedirle di usare le dita per sempre; per una pittrice del suo talento sarebbe stata una perdita inimmaginabile. Quel processo avvenne molti mesi dopo lo stupro subito. Il Tassi, infatti, dopo averla aggredita, le assicurò il suo amore e le promise di sposarla per rimediare al disonore. Ma non le disse che egli teneva una moglie a Livorno e che manteneva un'altra relazione con la sorella della moglie, la cognata, cosa all'epoca considerata incestuosa. Artemisia decise così di portare avanti la relazione con Agostino Tassi. Fino al momento in cui scoprì come stavano veramente le cose e raccontò tutto al padre Orazio che pensò di denunciare l'amico indegno. Il processo iniziato a marzo si protrasse fino al 27 novembre 1612 dove il Tassi fu condannato per la deflorazione di Artemisia Gentileschi, corruzione dei testimoni e diffamazione di Orazio Gentileschi. Il giudice Gerolamo Felice gli impose di scegliere tra cinque anni di lavori forzati e l'esilio da Roma. Il giorno seguente Tassi prese la propria decisione e scelse l'esilio, aiutato dal capitano Pietro Paolo Arcamanni che garantì per lui.

Non potendo il Tassi sposarla, il padre Orazio le rimediò un marito per ripulire l'onta, certo Pierantonio Stiattesi, un mediocre pittore e nuova città, Firenze. Ma il suo destino era già segnato da qualche tempo. Per chi, come lei, a sei anni giocava con i colori del padre, e per il quale posava, il destino si era già dipinto, con la forza dirompente dei chiaro-scuro e delle torsioni plastiche caravaggesche e con il coraggio di soggetti forti, sangue e cupidigia maschile (Lapierre, 2000). Mentre svezza i figlioli: Giovanni Battista, Cristofano, Prudenzia e Lisabella, Artemisia riprende a dipingere ed elabora così una propria tecnica: s'ispira a quella del Caravaggio suo maestro. Predilige per le tinte più violente con le quali crea i suoi magistrali giochi di luce ed ombre tendenti a risaltare qualsiasi particolare, come stoffe e drappaggi. I suoi personaggi sono caratterizzati da un maggiore realismo dovuto alla forte tensione che, inconsciamente, attraversa la sua figura di donna. I suoi dipinti risentono della violenza subita ed è come se solo così potesse liberarsi della rabbia. Soprattutto è la serie dedicata a *Giuditta che decapita Olofene* a colpire l'attenzione. Infatti, non viene rappresentato solo l'atto dell'assassinio, ma anche ciò che accade dopo ovvero i momenti prima della fuga. Lavora per la corte medicea e per diverse committenze private: Artemisia pittrice tra gli artisti salariati del granduca. Nel 1616 è la prima donna a essere iscritta all'Accademia del Disegno di Firenze. E' lì, che Artemisia incontra Francesco Maria Maringhi, un gentiluomo fiorentino, suo coetaneo; tra i due inizia un'intensa relazione amorosa. Quando Artemisia e il marito lasciano improvvisamente Firenze nel 1620 per sfuggire ai debiti e si rifugiano a Roma, la donna inizia un serrato carteggio d'amore e d'interesse con l'amante Maringhi.

A Roma Artemisia vive nel quartiere di Santa Maria del Popolo e s'inserisce nel giro della comunità artistica romana. Il Maringhi la raggiunge, mentre Stiatresi lascia il tetto coniugale e scompare dalla sua vita. Tra il 1627 e il 1630 numerose testimonianze certificano un'intermittente presenza della Gentileschi a Venezia. Al suo soggiorno lagunare si fa risalire la sua ricca attività come pittrice di fiori e di nature morte. Artemisia in seguito, si trasferisce a Napoli dove spesso è vista in compagnia del Maringhi. Apprezzatissima dall'aristocrazia e dalla comunità artistica partenopea, Artemisia esegue ritratti, dipinti devozionali, grandi quadri da camera con soggetti tratti dalle Sacre Scritture e dalla storia antica.

La fama di Artemisia corre oramai per tutta l'Europa. Nel 1638 Artemisia raggiunge il padre a Londra, dove Orazio ci viveva già dal 1626 e la promuove presso la corte degli Stuart, tanto che Carlo I d'Inghilterra acquista alcune opere della pittrice. Dopo la morte del padre avvenuta nel 1639 Artemisia tona a Napoli, dove lo studio della pittrice è diventato una sorta di accademia: numerosi giovani pittori entusiasti, partecipano alle sue commissioni. La Gentileschi oramai affermata e apprezzata, oltre che come pittrice, anche come donna di grande intelligenza e cultura, ha contatti epistolari con Galileo Galilei, con il duca di Modena e il granduca di Toscana.

La data della morte di Artemisia Gentileschi non è stabilita con certezza, si presuppone nel 1656. Sepolta ella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli sotto una lapide (oggi perduta) che recitava così: *heic artimisia* (Lapierre, 2000).

8. Conclusioni

Purtroppo la distanza tra il Rinascimento come epoca di splendore dell'arte, della cultura, del pensiero e del rinnovarsi degli studi e le vicende storiche concrete, fatte di guerre, persecuzioni, atrocità e violenze, non potrebbe essere più drammatica. Per le donne reali la vita era quasi sempre un percorso delimitato da vincoli familiari, regole sociali e ruoli rigidi prestabiliti. L'identità stessa di una donna era prima di tutto quella determinata dall'essere figlia, moglie, vedova o madre in riferimento ad un uomo, che di lei è padre, marito, figlio o Dio. Alcune donne, nonostante tutto, ebbero modo di lasciare il proprio segno durante il Medioevo e il Rinascimento, e i personaggi esaminati in questo studio ce lo testimoniano. S.Rita da Cascia, Santa Giovanna d'Arco e Artemisia Gentileschi con la loro vita hanno lasciato un segno indelebile di amore, passione, forza e coraggio, in qualità di donne notevoli nel loro ambito locale e mondiale. (Gwyneth Ross, 2010: 2).

Riferimenti bibliografici

- AA.VV., (1968). *Documentazione Ritiana Antica* (D.R.A.), vol.4, a c. del Mon. di Cascia.
- Angenot, Marc (1977). *Le Champions des femmes*, Montréal.
- Angenot, Marc (1977). *Les Champions des femmes. Examens du discours sur la supériorité des femmes, 1400-1800*. Montréal: Presses.
- Brée, Germaine (1973). *Women writers in France*, New Brunswick.
- Cagnolati, Antonell. e Gonzales de Sande, Mercedes (2013). *La nobleza y la excelencia de las mujeres. Lucrezia Marinella*. Sevilla: Arcibel.
- Cavallucci, Agostino (1610). *Vita della Beata Rita da Cascia*, Siena: OSA.
- Cerrato, Daniele (2013). Filoginia e Querella de Femmes tra Duecento e Quattrocento in Italia, In *Las relaciones italo-españolas: traducción, lengua y literatura*, Estela González de Sande, Mercedes González de Sande (eds). Sevilla: Arcibel.
- Cerrato, Daniele (2014). *Caterina e le altre: Scrittrici mistiche italiane e Querelle des femmes*. Rsei, Revista de la Sociedad de Italianistas españoles., pp. 23-32
- Champions, Pierre (1960-1989) *Procès de Condamnation de Jeanne d'Arc*, 3 vol. e *Procès en Nullité de la Condamnation de Jeanne d'Arc*, 5 vol., Paris: Klincksieck.
- De Santi, Gualtiero (2010). "Il misticismo femminile". *Revista Internacional de Cultura e Literatura*.
- Diderot, Denis (1951). *Sur les femmes*, in *Oeuvres*, a cura di A.Billy, Paris: Gallimard.
- Duby, George. Perrot, Michelle (1990). *Storie di donne. Il Medioevo*, Roma-Bari: Laterza.
- Grossi, Vittorino (1990). *Rita da Cascia, genio in Donna: genio e missione*. Atti del convegno sulla Mulieris dignitatem tenuto a Roccaporena, 1-3 giugno 1989. Milano
- Gwyneth Ross, Sarah (2010). *The Birth of Feminism: woman as intellect in Renaissance Italy and England*, Harvard: Press.
- Hicks, Eric (1977). *Débat sur le Roman de la Rose*, Parigi.
- Lapierre, Alexandre (2000). *Artemisia*. Milano: Mondadori.
- Kandiskij, Vasilij (1974). *Sguardo al passato*, in Id. *Tutti gli scritti* vol.2., Milano: Feltrinelli.
- Kelly, J. (1982). *Early Feminist Theory and the Querelle des Femmes, 1400-1789*. Chicago: Press.
- McLean, Ian (1977). *Woman Triumphant: Feminism in French Literature*, Oxford: Claredon Press.
- Menzio, Eva (2004). *Artemisia Gentileschi. Lettere precedute da Atti di un processo di stupro*. Milano: Abscondita.
- Mill, John Stuart (2015). *Servitù delle donne*, Milano: Rizzoli.
- Pozzi, Giovanni, Leonardi, Claudio (1988). *Scrittrici mistiche italiane*, Genova: Marietti.
- Raimondo Da Capua, beato (1998) *S. Caterina da Siena. Legenda maior*. Siena: Cantagalli.
- Rousseau, Jean Jacques. (1755). *Discorso sull'origine della disuguaglianza*, in *Scritti politici*, Torino.
- Rousseau, Jean Jacques (1997). *Emilio*, trad. it. di Paolo Massimi, Milano, Mondadori.
- Solterer, Helen (1995). *The Master and Minerva. Disputing Women in French Medieval Cuelenture*. University California:Press, Berkeley.
- Trapè, Agostino (1986). *Santa Rita e il suo messaggio*, Milano: Paoline.

LA PRINCESSE DE CLEVES: UN AVEU LITTÉRAIRE DIGNE D'UNE FEMME REMARQUABLE

Nadia Brouardelle

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

La querella de la confesión de la Princesa de Clèves a su marido de su amor por otro hombre es conocidísima en la historia de la literatura francesa. Desafortunadamente, ha sido relegada al rango de anécdota y ha suscitado tan solo discusiones sobre el cambio o no de las costumbres sexuales. Frente a dos querellas mayores como la del Cid o la de los antiguos y modernos, quisiéramos enseñar que la cuestión de la confesión no es sólo moral sino también literaria y que es generadora de un debate sobre la condición social de la mujer.

Palabras claves confesión, querella, Princesa de Clèves, condición social.

La Princesse de Clèves, l'œuvre maîtresse de Madame de Lafayette n'a jamais cessé de faire couler beaucoup d'encre; l'engouement critique pour ce premier roman d'analyse psychologique demeure intact plus de trois siècles après sa date de parution, en 1678. Tout d'abord en avril 1678, le *Mercurie Galant*¹, premier journal littéraire créé par Donneau de Visé qui traite d'actualités mondaines, littéraires et même vestimentaires, fit une enquête sur l'aveu de Madame de Clèves à son mari peu après la parution de la nouvelle. Le fait était de savoir si la princesse avait bien agi en avouant son amour pour un autre qui n'était pas son époux². Les meilleures lettres furent publiées dans les numéros qui suivirent³. Durant la même année, six mois après sa mise en

¹ Ce fut l'un des premiers périodiques français fondé en 1672 "afin de fournir au public parisien et provincial des nouvelles de la Cour et de la ville, et de rendre compte de tous les événements, mondains (naissances, mariages, décès, nominations, fêtes, concerts, cérémonies religieuses) et littéraires (sermons, nouvelles pièces, nouveaux livres, séances de l'Académie française)". Tout d'abord trimestriel, le journal cesse d'être imprimé et revient comme mensuel en 1677. À la mort de Donneau de Visé en 1710, le périodique dont l'influence n'a cessé de croître est repris par Dufresny, qui tente de le rajeunir avant de céder son privilège. Celui-ci passera de main en main ; en 1724, *Le Mercure galant* (qui était devenu *Le Nouveau Mercure*) prend le titre de *Mercurie de France*.

Il tiendra une place importante dans le monde des lettres (en particulier sous la direction de Marmontel, puis celle de La Harpe) et ne disparaîtra qu'en 1832.

(Source : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-mercure-galant/>)

² Il faut remarquer que le numéro de janvier 1678 renfermait une nouvelle intitulée "La Vertu Malheureuse" qui ressemblait fort à *La Princesse de Clèves*.

³ Ces rencontres successives entre le *Mercurie Galant* et le chef-d'œuvre de Madame de La Fayette a souvent été comprise comme "une campagne publicitaire" entre le rédacteur du

vente, le célèbre homme de lettres et académicien Valincour publiait un ouvrage qui comprenait trois lettres à une marquise sûrement fictive et commentait le style du roman, les sentiments des personnages tout comme la vraisemblance des faits et de la construction de l'histoire:

Jamais ouvrage ne m'a donné plus de curiosité.[...] Des personnes très éclairées et très capables d'en juger l'avaient jugé comme un chef-d'œuvre en ce genre là ; enfin on peut dire qu'il est peu de livres, qui aient après l'impression une approbation aussi générale que l'a eue celui-ci avant même que d'avoir été vu du public.[...] Je vous avoue que j'y trouvai de très belles choses, et qu'en général il me parut admirable, tant j'étais déterminé à l'admirer. (Valincourt, 2001: 37).

Enfin, parmi toutes les correspondances privées qui traitent du même thème, nous trouvons intéressant de nous arrêter sur celles du comte Roger de Bussy –Rabutin envoyées à sa cousine Madame de Sévigné. La lettre du 22 mars 1678 juge l'aveu de la façon suivante:

L'aveu de Madame de Clèves est extravagant, et ne peut se dire que dans une histoire véritable; mais quand on en fait une à plaisir, il est ridicule de donner à son héroïne un sentiment si extraordinaire. L'auteur, en le faisant, a plus songé à ne pas ressembler aux autres romans qu'à suivre le bon sens. Une femme dit rarement à son mari qu'on est amoureux d'elle, mais jamais qu'elle a de l'amour pour un autre que lui. (Rabutin de, 1678: 141).

On peut donc percevoir que les avis oscillent entre la curiosité, l'admiration et l'absurdité. Ce ne sont que quelques exemples sur l'intérêt qu'a suscité la *Princesse de Clèves*. Il y en a bien d'autres qui ont traversé les siècles jusqu'à nos jours. Toutes les ambiances s'y sont intéressé même la sphère politique dans les années 2000.

Au début du XXI^{ème} siècle, l'histoire continue de faire parler. Le politicien français Nicolas Sarkozy qui était alors en 2006 ministre de l'Intérieur et de l'aménagement du Territoire, lors de son discours du 10 juin de la même année, fait allusion au chef d'œuvre de Madame de La Fayette qui était depuis très longtemps bien ancré dans le contexte scolaire, culturel et critique français. Il y fait allusion pour traduire le fait qu'il est plus favorable à la promotion des fonctionnaires par l'ancienneté que par concours:

journal et l'auteur/e de la nouvelle puisqu'un seul imprimeur, Claude Barbin. A ce propos, il est intéressant de consulter l'article de Catherine Labio, "What's in fashion vent : Behn, La Fayette and the market for novel and novelty" *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. Vol. 28, n°1 ; 1998.pp119-139.

Dans la fonction publique, il faut en finir avec la pression des concours et des examens. L'autre jour, je m'amusais, on s'amuse comme on peut, à regarder le programme du concours d'attaché d'administration. Un sadique ou un imbécile, choisissez, avait mis dans le programme d'interroger les concurrents sur *La Princesse de Clèves*. Je ne sais pas si cela vous est souvent arrivé de demander à la guichetière ce qu'elle pensait de *La Princesse de Clèves*... Imaginez un peu le spectacle! En tout cas, je l'ai lu il y a tellement longtemps qu'il y a de fortes chances que j'aie raté l'examen!» (Sarkozy, 2006: sp) ⁴

Cette déclaration a causé bien évidemment moult commentaires. Une des réponses qui nous a le plus marqué et qui fait sourire est celle de P. Assouline⁵ qui répond de cette façon au candidat à l'élection présidentielle de 2007: "Ce chef d'œuvre du XVII^{ème} siècle est-il à l'origine de son redoublement au lycée Chaptal de Neuilly? M. Sarkozy de Nagy-Bocsa a-t-il un compte personnel à régler avec M^{me} de La Fayette?"

Tout ceci, pour montrer que *La Princesse de Clèves* a été et reste toujours d'actualité et qu'elle peut être un référent pour n'importe quel type de discours et débats... Il semble indéniable que l'œuvre est connue surtout chez les contemporains et critiques actuels pour la célèbre scène de l'aveu et aussi pour le style rhétorique quelque peu indéfinissable de l'auteure au point d'alimenter une double querelle, celle de l'aveu et celle d'aspect littéraire. Certes, la profusion de documents traitant du texte de Madame de La Fayette n'est pas aussi volumineuse que les très célèbres querelles du *Cid* et des Anciens et Modernes. La querelle de l'aveu (ou plutôt du demi-aveu puisqu'elle refuse de donner le nom de la personne dont elle est tombée amoureuse), plus discrète et moins acerbe est cependant à nos yeux un débat passionnant puisque les avis restent encore et toujours partagés. Avant de juger quoique ce soit, il serait bon de rappeler tous les détails qui conduisent la jeune princesse à cette déclaration. La toute jeune et innocente Mademoiselle de Chartre de 16 ans, héroïne fictive admirablement issue de la plume de Madame de La Fayette, accède à la décision de sa mère (personnage également fictif) en épousant le prince de Clèves⁶, deuxième fils du duc de Nevers⁷, "digne de soutenir la gloire de son

⁴ Sur Internet on peut trouver de très nombreux documents faisant référence à ce discours. Relevons par exemple : <http://discours.vie-publique.fr/notices/063002197.html>.

⁵ P.Assouline est un journaliste chroniqueur de radio français. Il est également romancier et biographe.

⁶ Jacques de Clèves (1544-1564) est très peu connu ; la romancière en fait le mari de son héroïne en changeant quelque peu la chronologie puisqu'il n'aurait eu que 15 ans à l'époque du roman.

⁷ Francois de Clèves (1516-1561) fut un prestigieux chef militaire, "dont la vie était glorieuse par la guerre et par les grands emplois qu'il avait eus" (De LAFAYETTE 1999 :48). Pour les besoins du récit, l'auteure le fait mourir avant l'heure.

nom: il était brave et magnifique, et il avait une prudence qui ne se trouve guère avec la jeunesse” (De Lafayette 1999 : 48). Dès le premier instant ce prince tombe éperdument amoureux de la jeune princesse dont le portrait ne laisse personne insensible.

Il parut alors une beauté à la Cour, dont “l’ambition et la galanterie” en “étaient l’âme” (De Lafayette, 1999 : 59), qui attira les yeux de tout le monde, et l’on doit croire que c’était une beauté parfaite, puisqu’elle donna de l’admiration dans un lieu où l’on était si accoutumé à voir de belles personnes. Elle était de la même maison que le vidame de Chartres et une des plus grandes héritières de France. Son père était mort jeune, et l’avait laissée sous la conduite de Madame de Chartres, sa femme dont le bien, la vertu et le mérite étaient extraordinaires. Après avoir perdu son mari, elle avait passé plusieurs années sans revenir à la Cour. Pendant cette absence, elle avait donné ses soins à l’éducation de sa fille, mais elle ne travailla pas seulement à cultiver son esprit et sa beauté, elle songea aussi à lui donner de la vertu et à la lui rendre aimable. (De Lafayette, 1999: 53-54)

“Touché de sa beauté et de l’air modeste qu’il avait remarqué dans ses actions” (De Lafayette, 1999 : 56) le prince de Clèves n’a plus que cette charmante personne à l’esprit et dans ses conversations. Cependant le choix de Madame de Chartres s’était arrêté sur le prince dauphin⁸, qui était “ce qu’il y avait de plus grand à la Cour” (De Lafayette, 1999 : 61- 62). Cependant le Roi n’approuva pas cette union mal perçue par Madame de Valentinois. Ce fut alors que le prince de Clèves se prononça, tout heureux d’avoir cette liberté après la mort de son père. La seule ombre à son bonheur était la réciprocité des sentiments:

Ce qui troublait sa joie, était la crainte de ne lui être pas agréable, et il eût préféré le bonheur de lui plaire à la certitude de l’épouser sans en être aimé.[...] il la pressa de lui faire connaître quels étaient les sentiments qu’elle avait pour lui, et lui dit que ceux qu’il avait pour elle, étaient d’une nature qui le rendrait éternellement malheureux si elle n’obéissait que par devoir aux volontés de Madame sa mère. (De Lafayette, 1999: 65, 66).

C’est cette crainte même qui le mènera vers la mort. En effet, Mademoiselle de Chartres accepte l’union que sa mère a orchestrée sans montrer aucune attirance amoureuse envers son futur mari. Elle se plie simplement au souhait de sa mère qui “ne craignit point de donner à sa fille un mari qu’elle ne pût aimer en lui donnant le prince de Clèves.” (De Lafayette, 1999 : 66). La jeune fille avoue “qu’elle l’épouserait avec moins de répugnance qu’un autre, mais

⁸ François de Bourbon (1539-1592), cousin germain du roi Henri II.

qu'elle n'avait aucune inclination particulière pour sa personne". (De Lafayette, 1999: 66) C'est ainsi que la flamboyante Madame de Clèves est propulsée à la vie de la Cour dont l'auteure fait une peinture exhaustive, Cour qui est censée représentée les dernières années de la dynastie des Valois avec ici la fin du règne d'Henri II. Cette Cour, monde clos par excellence, offre un cadre historique placé sous le signe de " la magnificence et la galanterie" où tous les personnages sont amenés à se croiser très souvent et où les mariages se célèbrent dans le but de renforcer des alliances de pouvoir. Une toile de fond aussi fastueuse que brillante mais également très dangereuse pour une jeune fille aussi innocente et accomplie que l'est Madame de Clèves. Ce premier aveu fait à sa mère quant à ses sentiments pour son mari conduira inéluctablement vers l'échec de cette union:

Monsieur de Clèves ne trouva pas que Mademoiselle de Chartres eût changé de sentiment en changeant de nom. La qualité de mari lui donna de plus grands privilèges; mais elle ne lui donna pas une autre place dans le cœur de sa femme. Cela fit aussi que pour être son mari, il ne laissa pas d'être son amant, parce qu'il avait toujours quelque chose à souhaiter au-delà de sa possession; et, quoiqu'elle vécût parfaitement bien avec lui, il n'était pas entièrement heureux. Il conservait pour elle une passion violente et inquiète qui troublait sa joie. (De Lafayette, 1999: 69).

Peu après ce mariage de convenance, un bal et un festin royal organisé en l'honneur des fiançailles du Duc de Lorraine avec Madame Claude de France fait naître chez la jeune princesse un sentiment qu'elle n'avait jusqu'alors jamais expérimenté en voyant pour la première fois le Duc de Nemours dont elle avait longuement entendu parler au point de susciter et d'éveiller une certaine "curiosité et même de l'impatience de le voir".(De Lafayette, 1999 : 71) Cette attitude ajoutée au soin qu'elle avait mis pour se préparer sont des détails qui augurent et annoncent la suite des événements. La célèbre scène où Monsieur de Nemours fait son entrée dans la salle de bal est bien connue de tous. Elle souligne également le coup de foudre inévitable de la jeune princesse... qui sera aussitôt correspondu: "Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surprise de le voir quand on ne l'avait jamais vu [...] mais il était aussi difficile de voir madame de Clèves pour la première fois sans avoir grand étonnement." (De Lafayette, 1999: 71).

Le duc de Nemours, courtisan et séducteur né, ne reste absolument pas insensible à la vue de Madame de Clèves:

Monsieur de Nemours fut tellement surpris de sa beauté que, lorsqu'il fut proche d'elle et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des

marques de son admiration. [...] Le roi et les reines se souvinrent qu'ils ne s'étaient jamais vus, et trouvèrent quelque de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître.

Suite à cette rencontre une passion ravageuse et inavouable verbalement pénètre le corps et les sens de Madame de Clèves qui découvre le sentiment d'amour et tous les aléas qu'il renferme. Impossible de confier une telle passion pour un autre que son mari. C'est le langage corporel et gestuel qui la trahit. Cependant, ce coup de foudre réciproque n'aboutira à aucune intimité entre les deux et ce, au grand désespoir de monsieur de Nemours. Cette relation purement platonique que la princesse ne se sent pas en mesure de maîtriser la pousse à avouer à son mari, incapable de cacher ses émois à la vue de ce prince. Cette attitude a débouché sur une "querelle de l'aveu" qu'il serait bon d'analyser avant de juger et surtout de remettre dans son contexte. En effet, Avant de regarder de plus près le texte, il faut souligner qu'à l'époque de Madame de la Fayette, le libertinage et toute sa littérature n'ont pas encore de raison d'être. À la fin du XVII^{ème} siècle, époque où la préciosité se fait encore sentir par le raffinement et la délicatesse du langage, le sentiment amoureux se doit d'être tragique. L'amour est vécu comme un voyage dans des eaux fluviales turbulentes vers des contrées inconnues où la prudence s'impose⁹. Si nous faisons référence au contexte dans lequel se meut la pimpante et jeune madame de Clèves, l'aveu semble incroyable d'autant plus que l'auteure n'hésite pas à révéler une ambiance de Cour où l'apparence, la fausseté, l'hypocrisie sont les vecteurs principaux qui conduisent les courtisans à agir d'une manière ou d'une autre. Une atmosphère de fête permanente entre bals, fiançailles et mariages princiers qui n'empêchent pas les rivalités entre les cabales qui cherchent à se concilier la maîtresse du roi, qui cherchent à asseoir leurs intérêts sous des airs de plénitude et de parfait cohésion courtisane.

C'est madame de Chartres qui dénonce toute cette brillance, cette splendeur de pacotille à sa fille lorsque celle-ci lui reproche de lui avoir caché les intérêts

⁹ Nous pensons ici à *La Carte de Tendre* de Madeleine de Scudéry, qui apparaît dans *Clélie, histoire romaine*. Il s'agit d'une représentation cartographique de l'amour selon l'héroïne éponyme. Cette carte représente les différentes étapes de la vie amoureuse selon la préciosité du XVII^{ème} siècle. A l'origine, il s'agissait d'un jeu mondain improvisé durant l'un des samedis de Sapho. Sur cette carte se trouvent trois fleuves qui symbolisent les causes de la tendresse : Inclination, Reconnaissance et Estime qui permettent, en partant de Nouvelle Amitié, d'arriver à trois villes : Tendre -sur- Inclination, Tendre sur Reconnaissance et Tendre -sur- Estime. Le voyage se fait en passant par des villages comme Grand Esprit, Jolis Vers, Sincérité, Respect. Il faut éviter des endroits comme Négligence, Légèreté et ne pas tomber dans le lac Indifférence. Ces trois fleuves se perdent dans la Mer Dangereuse où se trouvent les terres Inconnues, métaphore de l'amour et de ses désirs.

et les diverses liaisons de la Cour : “Si vous jugez sur les apparences en ce lieu ci [...] vous serez souvent trompée : ce qui paraît n’est presque jamais la vérité.” (De Lafayette, 1999: 75)

Dans ce cadre somptueux propice au mensonge et à la trahison, l’aveu de madame de Clèves en fait un personnage hors du commun où la raison d’être est plus forte que le paraître de la cour. Elle ressort grandit de toutes ces courtisanes dont l’attitude s’inscrit parfaitement dans l’atmosphère de la Cour d’Henri II. Ceci peut être en premier lieu le reflet et le résultat de son éducation à laquelle la morale janséniste, dont l’auteure est adepte, vient se greffer¹⁰. Dans le texte, Madame de Chartres est la garante de principes moraux de cette doctrine dont elle imprègne très fortement le caractère, les attitudes et les décisions finales de sa fille, innocente et pleine de candeur. Elle la met excessivement en garde des dangers de la galanterie et c’est pourquoi elle a tenté de l’éduquer dans une éducation non conventionnelle qui met au-dessus de tout plaisir le sens et la raison de la vertu:

La plupart des mères s’imaginent qu’il suffit de ne jamais parler de galanterie devant les jeunes personnes pour les en éloigner. Madame de Chartres avait une opinion opposée, elle faisait souvent à sa fille des peintures de l’amour, elle lui montrait ce qu’il y a d’agréable pour la persuader plus aisément sur ce qu’elle lui en apprenait de dangereux ; elle lui contait le peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leurs infidélités, les malheurs domestiques où plongent les engagements, et elle lui faisaient voir d’un autre côté, quelle tranquillité suivait la vie d’une honnête femme, et combien la vertu donnait d’éclat et d’élévation à une personne qui avait de la beauté et de la naissance, mais elle lui faisait voir aussi combien il était difficile de conserver cette vertu, que par une extrême défiance de soi-même et par un grand soin de s’attacher à ce qui seul peut faire le bonheur d’une femme, qui est d’aimer son mari et d’en être aimée. (De Lafayette, 1999: 54).

Le seul hic à ses conseils que madame de Clèves tentera de suivre et d’appliquer malgré ses doutes, ses craintes et toute la violence qu’elle doit se faire pour ne pas tomber dans les tourments de la passion, est le fait de ne

¹⁰ Depuis la Réforme protestante en passant par le Concile de Trente, le christianisme est traversé par une profonde exigence de renouveau et d’authenticité. L’interprétation des œuvres de Saint Augustin est au centre des querelles de l’augustinisme que la publication de l’*Augustinus* de Jansénius en 1640. Dans ce sens, le jansénisme est donc une doctrine chrétienne qui s’est développée au XVII^{ème} siècle. Elle est marquée par une forte conscience du péché et une vision pessimiste de la nature humaine qui est en proie aux passions et aux illusions des sens qui ne peut être sauvée que par Dieu. Madame de La Fayette en était bien informée puisqu’elle adhérait au mouvement de Port-Royal, un des hauts lieux de la Réforme catholique française.

point aimer d'amour son mari. La sincérité avec laquelle elle le confie à sa mère met toute sa candeur et son innocence en valeur. Elle se marie par obéissance à l'autorité maternelle. Contrairement aux alliances matrimoniales qui se succèdent par intérêt dans cette Cour, la princesse de Clèves fait figure d'exception. Sa mère voit dans ce mariage une alliance qui renforce son rang. La jeune femme ne voit qu'un mari qu'elle estimera et respectera mais sans amour. La valse des sentiments est donc annoncée; la passion amoureuse sera vécue hors mariage. Et comme elle ne veut pas paraître vertueuse mais aussi l'être, l'aveu semble donc inévitable. En outre, lorsque la princesse reconnaît les traces que ce nouveau sentiment imprègnent en elle, elle se voit à nouveau confrontée aux artifices et à la superficialité de la Cour, à cette dualité de l'être et du paraître. C'est bien souvent le paraître qui l'emporte soulevant avec lui d'autres passions tempêtes unies les unes aux autres, des passions qui convergent souvent vers des mariages de convenance, ou des relations amoureuses hors mariages qui déploient également toute une panoplie de misères spirituelles humaines mettant ainsi en premier la noirceur des âmes vêtues de satin et parées de brillance. Tout ceci se voit reflété dans les quatre récits qui se glissent dans l'histoire principale. Ces "récits intercalés" ont été vivement critiqués et perçus par certains comme inutiles au récit. Nous ne citerons ici que le point de vue de Valincour puisqu'il est également l'auteur d'autres critiques autour de la construction de l'œuvre. Il dit à propos des histoires enchâssées:

Car enfin il me semble que la marque d'un excellent ouvrage est de n'avoir rien d'absolument inutile; et je ne puis concevoir de quoi servent ici l'histoire de Madame de Tournon, celle d'Anne de Boulen, et plusieurs autres traits de l'histoire de France qui y sont répandus. L'on ne peut pas dire que cela ait été mis pour égayer l'ouvrage, ou pour lui servir d'ornement. [...] Il me semble que cela ne sert qu'à embarrasser le corps d'un ouvrage, et à le rendre moins régulier; à moins, comme je l'ai déjà dit, qu'ils ne soient absolument nécessaires, pour faire entendre le reste. (Valincour, 2001: 34).

Nous ne sommes pas du même avis. Nous pensons qu'il s'agit de récits d'apprentissage qui pénétreront et influenceront l'esprit de la jeune princesse pour préserver sa vertu et son honneur. Ces récits la renforceront pour garder toute sa splendeur qui la conduira à l'aveu, marque d'une sincérité absolue et ce, malgré quelques menus mensonges. La jeune Madame de Clèves ne peut et ne veut être à l'image de toutes ces femmes qui peuplent la Cour. Comme le dit Fontenelle dans sa "Lettre sur *La Princesse de Clèves*" de 1678: "Une femme qui a pour son mari toute l'estime que peut mériter un très honnête homme, mais qui n'a que de l'estime, et qui se sent entraînée d'un autre côté par un penchant

qu'elle s'attache sans cesse à combattre et à surmonter en prenant les plus étranges résolutions que la plus austère vertu puisse inspirer [...]". (De Lafayette, 2014:514).

Chaque récit est en relation avec la passion amoureuse et ses conséquences désastreuses. Le premier a lieu lorsque Madame de Chartres se rend compte de la passion naissante de sa fille envers le Duc de Nemours. Pour l'en détourner elle lui raconte, en guise d'avertissement, l'histoire de madame de Valentinois, Diane de Poitiers, maîtresse d'Henri II, qui exerce un pouvoir absolu sur l'esprit de ce dernier. Avec ce récit elle souhaite que sa fille prenne conscience du danger des passions amoureuses au sein de la Cour qui l'éloigneraient de l'éducation qu'elle lui a donnée:

Madame de Chartres, qui avait eu tant d'application pour inspirer la vertu à sa fille, ne discontinua pas de prendre les mêmes soins dans un lieu où ils étaient si nécessaires et où il y avait tant d'exemples si dangereux. L'ambition et la galanterie était l'âme de cette Cour, et occupaient également les hommes et les femmes. Il y avait tant d'intérêts et tant de cabales différentes, et les dames y avaient tant de part que l'amour était toujours mêlé aux affaires et les affaires à l'amour. Personne n'était tranquille, ni indifférent; on songeait à s'élever, à plaire, à servir, ou à nuire; on ne connaissait ni l'ennui, ni l'oisiveté, et on était toujours occupé des plaisirs ou des intrigues. (De Lafayette, 2014: 59)

L'histoire de Madame de Tournon racontée par Monsieur de Clèves à sa femme lui fait comprendre combien les apparences sont trompeuses. Estimée profondément par le couple, elle faisait figure de jeune veuve inconsolable qui affichait une vertu austère. Son mari lui montre comment l'infidélité et le mensonge étaient le propre de cette femme qui avait déclaré sa passion à deux hommes en même temps: le comte de Sancerre et Estouteville. Cette histoire conduira également la jeune princesse à l'aveu. D'ailleurs, avant même que ce récit lui soit conté, Monsieur de Clèves quelque peu ébahi par l'attitude de la jeune défunte confesse à sa femme ce qui suit : " [...] mais les femmes sont incompréhensibles ; et quand je les vois toutes, je me trouve si heureux de vous avoir que je ne saurais assez admirer mon bonheur". (De Lafayette, 2014: 94)

La princesse s'identifiant à cette tromperie puisqu'elle est consciente de sa passion naissante pour Nemours, se sent gênée d'une telle déclaration qui démontre l'amour et la confiance aveugle de son mari. Comme un prélude à l'aveu, elle lui dit : "Vous m'estimez plus que je ne vaudrais [...] et il n'est pas encore temps de me trouver digne de vous" (De Lafayette, 1999 : 94).

La troisième et quatrième histoire, celle d'Anne de Boulen et celle des multiples liaisons sentimentales du Vidame, son oncle, sont également formatrices car elles lui enseignent successivement les ravages de la jalousie

(qu'elle expérimentera elle-même avec l'épisode de la lettre) et ses conséquences désastreuses qui peuvent renverser brutalement le destin des hommes et des femmes à la Cour, et les risques d'aimer un homme à galanterie. Pleinement consciente de l'éphémérité de l'amour et de ses dangers, elle dira, lors de son aveu au Duc de Nemours:

Mais les hommes conservent-ils de la passion dans ces engagements éternels ? Dois-je espérer un miracle en ma faveur ? Et puis-je me mettre en état de voir certainement finir cette passion dont je ferais toute ma félicité ? Monsieur de Clèves était sans doute l'unique homme du monde capable de conserver de l'amour dans le mariage. [...] Mais je n'aurais pas le même moyen de conserver la vôtre [la passion] : je crois même que les obstacles ont fait votre constance. (De Lafayette, 1999: 228-229)

Ces quatre histoires, selon nous, amèneront la jeune princesse à se rendre compte du monde hypocrite et peu flatteur de la Cour duquel elle sortira à la mort de son mari pour ne plus être confrontée à des passions éphémères et douloureuses. De même, les épisodes du vol du portrait, de la lettre perdue, du tournoi, du tête à tête avec le Duc de Nemours qui sont perçus comme invraisemblables chez Valincour, prennent pour nous toute leur consistance car ils montrent au lecteur l'évolution des sentiments amoureux de l'héroïne envers Nemours et l'impossibilité de cette dernière à dissimuler tous les émois que provoquent les actions et la présence de cet homme qui accapare sa raison et son esprit. Elle, si jeune et peu expérimentée ne sait pas déguiser ses sentiments et elle se trahit sans cesse aux yeux des autres. Ses rougeurs, son trouble, ses paroles et ses silences sont décryptés par sa mère, Nemours lui-même et surtout son mari. Ces épisodes sont donc également des moteurs qui la conduiront vers l'aveu.

Un aveu, extraordinaire, une décision incroyable, un destin invraisemblable que l'écriture de madame de La Fayette, à la fois précieuse et classique, rend édifiant. La *Princesse de Clèves* a souvent été qualifiée comme le chef d'œuvre du roman au XVII^{ème} siècle alors que "le roman" comme genre autonome n'est pas encore constitué à cette époque où l'on parle plus "d'histoires" ou de "mémoires". D'ailleurs, Madame de La Fayette écrit elle-même que "c'est proprement des mémoires" qui sont un genre aristocratique. D'autres contemporains de la célèbre auteure comme Huet ont qualifié son œuvre de roman : "Ce qu'on appelle proprement *romans* sont des histoires feintes, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis histoires feintes pour les distinguer des histoires véritables ; j'ajoute d'aventures amoureuses parce que l'amour doit être le principal sujet du roman". (Huet, 1972:47).

Dans ce sens, la *Princesse de Clèves* pourrait entrer dans la catégorie de romans. Mais de quel type? Un roman historique? Pour Charnes, deux types de fictions coexistent : celles où l'on suit son imagination "sans avoir aucun égard à la vérité", du moment que l'on ne s'éloigne pas trop du vraisemblable et celles dont le sujet est tiré de l'Histoire comme les tragédies, les poèmes épiques et les romans. Il ajoute une troisième catégorie qu'il définit de la façon suivante : "[...] une troisième espèce dans laquelle ou l'on invente un sujet, ou l'on en prend un qui ne soit pas universellement connu ; et on l'orne de plusieurs traits d'histoire, qui en appuient la vraisemblance, et réveillent la curiosité et l'attention du lecteur". (Laugga, 1971 : 81).

Il semble en effet que Madame de la Fayette se soit très bien documentée sur l'époque où elle situe son œuvre même si l'Histoire ne demeure qu'une toile de fond, un décor où la misère humaine ne fait que rehausser le protagonisme et la conduite exemplaire de Madame de Clèves. Un roman héroïque? Tous les ingrédients pour qualifier cette œuvre comme telle y sont inscrits: la durée temporelle de l'histoire, son décor, la Cour, les quatre histoires qui viennent s'intercaler dans le récit tout en le complétant, les obstacles successifs au mariage de la jeune princesse, l'amour secret, la casuistique amoureuse, les motifs de la lettre perdue, la conversation du couple de Clèves surprise par Nemours, etc... Un roman d'apprentissage ou d'initiation? C'est vers cette qualification que nous nous inclinons. En effet, la perfection du protagoniste se révèle au fil de l'œuvre à travers les maintes expériences et obstacles qu'elle se doit de surmonter. La jeune femme mène une véritable conquête de soi, un chemin initiatique parsemé des embûches de la passion, tombant et se relevant toujours plus grandie jusqu'à une détermination qui débouchera sur une décision sans retour : Madame de Clèves affaiblie mais hors de danger après sa "violente maladie" prend une décision qui n'est autre que l'aboutissement d'une longue et terrible réflexion sur le destin qu'elle veut et qu'elle se doit de suivre pour embrasser la vertu et l'honneur qu'elle prône malgré tout au-delà de sa passion amoureuse destructrice pour Monsieur de Nemours :

La nécessité de mourir, dont elle se voyait si proche, l'accoutuma à se détacher de toutes choses, et la longueur de sa maladie lui en fit une habitude. Lorsqu'elle revint de cet état, elle trouva néanmoins que monsieur de Nemours n'était pas effacé de son cœur, mais elle appela à son secours, pour se défendre contre lui, toutes les raisons qu'elle croyait avoir pour ne l'épouser jamais. Il se passa un assez grand combat en elle-même; enfin, elle surmonta les restes de cette passion qui était affaiblie par les sentiments que sa maladie lui avait données; les pensées de la mort lui avaient rapproché la mémoire de monsieur de Clèves. Ce souvenir qui s'accordait à son devoir, s'imprima fortement dans son cœur ; les passions et les engagements du monde lui parurent tels qu'ils

paraissaient aux personnes qui ont des vues plus grandes et plus éloignées ; mais elle connaissait ce que peuvent les occasions sur les résolutions les plus sages, elle ne voulut pas s'exposer à détruire les siennes, ni revenir dans les lieux où était ce qu'elle avait aimé. Elle se retira sur le prétexte de changer d'air dans une maison religieuse, sans faire paraître un dessein arrêté de renoncer à la Cour. [...] et sa vie qui fut assez courte laissa des exemples de vertu inimitables. » (De Lafayette, 1999: 236-239).

La mort, ce repos éternel qui l'unit à nouveau à son mari, apparaît donc comme l'issue inéluctable de sa passion. L'héroïne meurt après une confrontation interne de conflits et de devoirs. Devoir d'obéissance à sa mère mais aussi à son époux et à la Cour comme loyale sujette. Elle sait parfaitement que la Cour est le lieu de la perte de son âme, de sa vertu et de tout son être puisque l'être aimé s'y trouve. S'en éloigner lui permet d'analyser ses sentiments qu'elle ne peut plus cacher. Le langage non-verbal qui précède l'aveu la trahit et pour ne pas être découverte publiquement, elle préfère "avouer" l'invivable à son mari qui s'étonne de sa retraite à Coulommiers. Cette terrible révélation entraîne la mort de Monsieur de Clèves étouffé par une jalousie névrotique et en proie aux doutes sur la conduite de sa femme. Cette mort est décisive dans la retraite religieuse et définitive de la jeune princesse rongée par les remords qui se résout héroïquement à ne pas tomber dans les filets de la passion amoureuse dont les âmes médiocres se nourrissent:

Mon devoir[...] me défend de penser jamais à personne, et moins à vous qu'à qui que ce soit au monde pour des raisons qui vous sont inconnues.[...] Il n'est que trop véritable que vous êtes cause de la mort de monsieur de Clèves ; les soupçons que lui a donnés votre conduite inconsidérée lui ont coûté la vie, comme si vous la lui aviez ôtée de vos propres mains[...] je sais que c'est par vous qu'il est mort, et que c'est à cause moi. (De Lafayette, 1999 : 226-227)

C'est ce devoir auquel elle finit par se ranger qui l'érige en femme exceptionnelle, modèle de vertu, de sincérité et de quasi perfection morale. Sa mort prouve la supériorité de sa profonde estime pour son défunt mari qui l'emporte sur l'amour passion pour Nemours. Un amour passion que le temps estompe et finit par éteindre...

Referencias bibliográficas

- Beaumarchais J.-P. de et Couty D., (2001). *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*. Paris: Larousse-VUEF.
- Dictionnaire Larousse en ligne*: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>. Consultado: 23-08-2018, 01-09-2018.
- Esmein-Sarrazin Camille (2012). *Roman et religion au tournant des années 1660 : lectures de Mme de Lafayette*, Recuperado de *Littératures classiques*: <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2012-3-page-217.htm>. Consultado: 29-08-2018.
- Filteau Claude (1979). *Le Pays de Tendre : l'enjeu d'une carte*. Recuperado de: *Littérature*: <https://doi.org/10.3406/litt.1979.1182> www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1979_num_36_4_1182. Consultado: 01-09-2018.
- Genette Gérard (1968). *Vraisemblance et motivation*. Recuperado de: *Communications, Recherches sémiologiques le vraisemblable*: www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154. Consultado: 01-09-2018.
- Gevrey Françoise (1997). *L'esthétique de Mme de La Fayette*. Paris: SEDES.
- La Fayette Madame de (1999). *La Princesse de Clèves*. Paris: Librairie Générale Française.
- Laugaa Maurice (1871). *Lectures de Madame de la Fayette*. Paris: Armand Colin.
- Mesnard Jean (1996). *Introduction à La Princesse de Clèves*. Madame de la Fayette. Paris : Flammarion.
- Picard Raymond (1977). *Divers aspects de La Princesse de Clèves. De Racine au Parthénon: Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- Pingaud Bernard (1997). *Madame de La Fayette*. Paris: Seuil.
- Reynaud, Denis (1672). *Le gazetier universel; ressources numériques sur la presse ancienne*. Recuperado de: *Mercure Galant*, <http://gazetier-universel.ish-Lyon.cnrs.fr/periodique/mercure-galant-1-1672-1710>. Consultado: 23-08-2018.
- Scudéry Madeleine de (2006). *Clélie, Histoire romaine*, (édition de Delphine Denis. Volume qui contient la Carte de Tendre), Paris: Gallimard.
- Seillier Philippe (2000). *La Princesse de Clèves*. Augustienne et préciosité au paradis des Valois [1984], En J. Lafond y J. Mesnard (Eds.), *Port-Royal et la littérature, II*, (pp. 201-213). Paris: Honoré Champion.
- Valincour, Jean Baptiste Henri Du (2001). *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*, Paris: GF-Flammarion.

LA ESCRITORA DORA D'ISTRIA, LA VOZ FEMENINA ALBANESA EN EL DEBATE EUROPEO DE LA *QUERELLE DES FEMMES* DEL SIGLO XIX

Admira Nushi
Universidad de Tirana

Resumen

La primera mujer de origen albanesa que interviene en el debate de la *Querelle des Femmes* de forma pública es la escritora Dora d'Istria. Ella se presentó personalmente y públicamente en los círculos culturales e intelectuales europeos y generó numerosos escritos en las revistas de diferentes países europeos, además escribió libros que trataron temas importantes en cuanto a la mujer y el hombre, la diferencia y las relaciones entre ambos sexos, la política y la sociedad, etc. Ella mantuvo correspondencia de cartas con el héroe italiano Garibaldi, con el escritor albanés Jerónimo de Rada y con otras personalidades y esto es muestra del sostén que ella recibió del mundo de los hombres importantes de su época, de la colaboración que tuvieron en el proceso de la evolución del pensamiento emancipatorio feminista.

Palabras clave: escritora, emancipación, libros, querella

La investigación trata sobre *La Querella de las mujeres*, conocida más por su expresión en francés: *Querelle des femmes*, “Es el nombre por el que se conoce el encendido debate que tuvo lugar en Europa a lo largo de varios siglos, en el que se cuestiona la dignidad de las mujeres y su capacidad intelectual y política.” (Vargas, Martínez, 2016: 3) Este debate fue presente también al final del siglo XIX en la actividad literaria de la escritora romántica y activista feminista rumano- albanesa Elena Gjika (Ghika), conocida internacionalmente con el nombre de arte Dora d'Istria.

Dora d'Istra, alias Elena Gjika (Ghika)¹ es la primera mujer de origen albanesa- rumana que interviene en el debate europeo de la *Querelle des Femmes* de manera pública. Su aportación literaria y sociológica es poco estudiada, aunque traducida en diferentes lenguas europeas en tiempo real.

Dora d'Istria se presentó públicamente y personalmente en los círculos culturales e intelectuales europeos, ya que generó numerosos escritos en las revistas de diferentes países europeos en francés, italiano, etc., además escribió

¹ Elena Gjika (Ghika) es el nombre de la erudita conocido en Albania y mundo, mientras Dora 'Istria es su nombre de arte, y después de casarse con el conde ruso Alesandre Koltzoff- Masalski durante una temporada firmaba sus escritos Elena Mikhailovna Koltzova- asalskaya.

libros que trataron temas importantes en cuanto a la mujer y el hombre, las diferencias y las relaciones entre ambos en la sociedad europea oriental y occidental, la cultura, las tradiciones, la política, etc., algo que era insólito en esta época. El hecho de que trató el tema de la mujer en Europa Occidental y Oriental, intentando hacer comparaciones resulta único, además su preocupación hacia la mujer gitana de su tiempo, considerada un ser marginal hasta esclava en la provincia de Valaquia, donde ella tuvo contacto en su juventud es significativo.

Su presentación pública en la segunda mitad del siglo XIX, se enfrentó con desafíos porque las mujeres se consideraban inferiores frente a los varones, ya que predominaba sólo un debate masculino. Además ella mantuvo correspondencia de cartas con numerosas personalidades públicas europeos, entre ellos el héroe italiano Garibaldi, el escritor albanés en Italia Jerónimo de Rada y esto muestra del sostén que ella recibió del mundo de los hombres importantes de su época, de la colaboración que tuvieron en la construcción de la idea de libertad, la concienciación hacia el progreso y del apoyó en el proceso de la evolución del pensamiento emancipatorio feminista. Las dos personalidades pertenecían a los círculos más influyentes de la época sea culturales, sea políticos.

Albania como país no tuvo una participación significativa en este debate, pero hoy concluimos que su voz se hizo Dora d'Istria, su voz tuvo una proyección europea que alcanzó a toda Europa hasta el mundo.

Dora d'Istria le pertenece a una familia aristócrata de Rumania de origen albanesa, a la dinastía Gjika (Ghika) de príncipes y gobernadores de los principados de Valaquia y Moldavia, del siglo XIX. Esta familia resultó poco tradicional ya que los intereses del imperio de donde dependían los Principados que gobernaban, no prevaleían a los intereses nacionales. La misma característica notamos en la actividad progresista de Dora d'Istria, ella es poco tradicional, rompe reglas, consigna, límites de su época.

Dora d'Istria, una autora completamente original, publica su primer libro en francés, en el año 1855, titulado "*La vie monastique dans l'église orientale*" (Vida monástica en la iglesia oriental). Su actividad como escritora es frenética, en diez años respectivamente de 1855 a 1865, publica en francés seis libros, en total quince volúmenes, los cuales rápidamente se reeditaron con adiciones, se tradujeron a otros idiomas. Además de escribir viaja mucho, entre los años 1855 y 1860 visitó Suiza, Grecia, Francia, Bélgica, Alemania, Italia y al mismo tiempo escribe sin parar. Es una buena investigadora de la literatura, historia, cultura, sociedad, vida de los pueblos que visita. Los últimos años de su vida de 1860 a 1888 los pasó en Italia, en la ciudad de Florencia. "La princesa Elena conocía muy bien el italiano, el francés, el inglés, el rumano, el griego, el latín,

el ruso y el albanés.” (Larousse, 1870: 1107). Dora d’Istria escogió escribir en lenguas extranjeras, en francés sobre todo, eligió revistas muy conocidas que tuvieran muchos lectores alrededor del mundo, sobre todo porque quería que el mundo entero leyera, se concienciara, actuara sobre lo que ella quería comunicar.

Colabora con muchas revistas en Francia, Italia, Bélgica, Rumania, Austria, Grecia, Estados Unidos, etc. las más prestigiosas del momento en el mundo. Querríamos destacar las revistas francesas: *Revue des Deux Mondes*, belgas *Libre recherche*, las italianas: *Diritto*, *Antologia Nuova*, *Rivista europea*, *Illustrte Zeitung* de Alemania, etc. Con asiduidad los artículos se han reeditado y parte de ellos se han recopilado como parte de volúmenes autónomos.

Dora d’Istria era miembro de muchas Academias, Sociedades o Asociaciones. El listado presente en este artículo se ha presentado de su traductor italiano Bartolomeo Cecchi, en la *Introducción* del libro *Gli Albanesi en Romania* (Los Albaneses en Rumania) publicado en Florencia en el año 1873. Pero el listado es incompleto porque no contiene la información después del año 1873.

“La Princesa Dora d’Istria, agrega a muchas Academias de Italia, Francia, Grecia, Turquía europea, Asia minore, Australia, etc.”(Cechi, 1873: 3) Ella no era miembro de la Academia de Rumania.

Era: Miembro honorario de *la Sociedad Arqueológica de Atenas*- 28 de mayo 1860

Miembro de la *Sociedad Geográfica de Francia*- 19 de enero 1866

Miembro correspondiente del *Ateneo de Venecia* – 8 de marzo 1868

Miembro honorario de *la Academia de Milano*- 18 de junio 1868

Miembro honorario de *Minerva*, Trieste

Presidente honorario de *Syllogos*, Atenas – mayo de 1870

Presidente honorario de *Syllogos*, Costándonoslas - 8 de agosto 1870

Presidente honorario de *Elicon*, Esmirna (Asia) - 17 marzo 1871

Miembro emeritus de la *Academia Raffaello*, Urbino - 17 de diciembre 1871

Miembro de la *Sociedad para el desarrollo del Teatro en Italia* – enero de 1872

Vice-presidente honorario de la *Asociación de las mujeres griegas para la instrucción*

des Femmes – 11 de septiembre de 1872

Miembro de la *Academia Quiriti*, Roma - 1873

Miembro honorario de la *Academia Pitagórica*, Nápoles -24 mayo 1873

Miembro de la *Academia Nacional de Letras*, Barcelona

Miembro del *Instituto Arqueológico de Buenos Aires* – 30 de Mayo 1873

Presidente honorario de *Chark*, Constantinopla -20 de abril 1873

Miembro de la *Sociedad Italiana para estudios orientales* -9 de noviembre 1873, etc.

“En el año 1873, la florentina Elena Ghicka (Dora d’Istria)... fue la primera mujer que se nombró Correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, en Madrid”. (Abadal y Vinyals, 1960: 10)

En el año 1932, el publicista Magda Nicolaescu Ioan en su libro “*Dora d’Istria*” retomó el tema de la actividad literaria y los títulos honoríficos de la princesa, sin agregar nuevos a los que antes había mencionado su traductor italiano Bartolomeo Cecchi, comenta: “Dora d’Istria no se debe dejar caer en el olvido, ya se ha olvidado durante mucho tiempo y esto pasó porque muchas generaciones mostraron incapacidad de leer, comprender y respetar su inteligencia multilateral, orientada hacia las grandes problemáticas del momento.” (Nicolaescu, 1932: 3)

César Bolliac, escritor, arqueólogo, político, además buen amigo y estrecho colaborador del padre de Dora d’Istria, Mihai Gjika, era el único que al ver la indiferencia de las instituciones presionó la publicación unos artículos de la autora en Rumania. Se tradujeron al rumano y se publicaron en dos volúmenes titulados *Operile Domnei Dora d’Istria*, los artículos junto con cinco capítulos del libro *Femmes en oriente*. En el año 1873, él escribió que Dora d’Istria era la única rumana que logró tener un nombre afamado en toda Europa, por esta razón sus escritos ocupan un honrado espacio en todas las Bibliotecas europeas, sea públicas o privadas. (Bolliac, 1873)

Cuando Dora d’Istria escribió *La nationalité albanaised’apres les chants populaires* (La nacionalidad albanesa en las canciones populares) aprovechó las lenguas europeas para promover los valores de su identidad nacional albanesa, para presentarle al mundo europeo a los hombres y a las mujeres de Albania, la cultura del país, etc. Desde Livorno escribía en el año 1866: “últimamente se ha resumido y publicado mi estudio sobre los albaneses, en un periódico muy popular de Alemania, *Ilustrirte Zeitung de Lajpcig*. Veo con mucha alegría que el asunto de Albania se está desarrollando...” (Bala: 1967: 40)

En el año 1881, Dora d’Istria recibió *una carta firmada de 300 estudiantes albanesas*, de diferentes escuelas femeninas de Mirdita, junto con una joya de plata – una pluma de plata, elaborada en filigrana.² Este era regalo simbólico y esta carta escrita por el grupo de estudiantes demostraba el agradecimiento de las albanesas, por el esfuerzo personal, el apoyo hacia las mujeres, por darle una fama internacional al asunto de la nación albanesa, por ser una embajadora de la cultura albanesa en el mundo.

² La artesanía de filigrana era muy desarrollada en el norte de Albania, una técnica que consiste en fabricar finísimos hilos de metal de oro o plata con los cuales se elaboran piezas de joyería.

1. Los dos libros que implican a la autora en la *Querelle de Femmes*

El traductor italiano de las obras de Dora d'Istria, Bartolomeo Cecchetti, (Cecchetti, 1869) opinaba que su trabajo se podía dividir en nueve categorías:

1. historia de la literatura
2. problemas religiosos
3. problemas sociales (feminismo)
4. políticas económicas y agriculturas
5. problemas artísticas
6. política
7. historia
8. poesía
9. el estilo oriental de vida

El pensamiento erudito de la Princesa es muy complejo y rico, entonces elaborarlo no es fácil, así aprovechamos del estudio de Antonio Alessandri *Il pensiero e l'opera de Dora d'Istria fra oriente europeo e Italia*, y notamos que según su análisis, la creación literaria de la autora se centra en tres conceptos generales, además de otros temas: (D'Alessandri, 2007:13)

- 1- La dialéctica entre la religión y política después de la Revolución Francesa;
- 2- Los asuntos nacionales de las poblaciones balcánicas, de forma específica en Rumania, Grecia, Albania, también Serbia, Bulgaria, Hungría;
- 3- La condición femenina en Europa occidental y oriental.

Nos concentramos en nuestro estudio en el tema de la mujer, lo que Bartolomeo Cecchetti consideró feminismo dentro de las problemáticas sociales, o la condición de las mujeres en Europa occidental y oriental según Antonio Alessandri.

Entre todas las reflexiones de la autora que tratan temas filosóficos, sociales, existenciales, destacamos los libros o cartas en los cuales expuso argumentos a favor de la emancipación de la mujer, su posición frente al hombre en la sociedad del tiempo, su contribución, descubriendo el universo femenino según su propia perspectiva. Por encima de todo, Dora d'Istria se involucra a analizar la situación real de las mujeres, trata el tema de la implicación de las mujeres en la emancipación nacional, de ahí porque para ella era tan importante la formación, la educación, la emancipación de las mujeres.

Desde su perspectiva un país avanza si la mujer se desarrolla personalmente y socialmente. Ella postulaba la igualdad entre hombres y mujeres.

La humanidad, en la opinión de Dora d'Istria, necesitaba la regeneración y esto requiere no solo la libertad de los países frente a las tiranías pero también el activo compromiso de las mujeres en el seno de la sociedad de su propio país. Ella nota que la implicación de la mujer en este combate debería ser solo intelectual, y siempre se mantuvo alejada de “todas las formas de activismo político y radicalismo”. (D'Alessandri, 2007: 236)

D'Alessandri destaca que: ella subrayó la necesidad de garantizar la seguridad femenina... y confería a las mujeres una importante función regenerativa de la sociedad a partir de la idea que la mujer es la correa de transmisión de los cambios sociales más profundos,... en la opinión de Dora d'Istria las mujeres debían trabajar enérgicamente para civilizar al país así la patria, apreciando sus capacidades, no ofrecería ninguna prueba de ingratitud bajo esta consideración. (D'Alessandri, 2007:173)

Gran parte de su literatura trata el tema de las mujeres entre dos continentes Europa y Asia, adonde ella tuvo la oportunidad de viajar, visitar, vivir, experimentar y estudiar. Sus dos libros más conocidas sobre el tema son *Les femmes en Orient*, (Mujeres en el Oriente) escrito entre 1859-1860 y *Des femmes par une femme*, (Sobre mujeres por una mujer) escrito en el año 1865. Los libros tratan el tema del género desde la perspectiva histórica, social y moral. Ella misma se consideraba una mujer del Oriente, porque confiesa: “j'ai touché le sol sacré de cet Orient où je suis née” (D'Istria, 1859: 31). Ella en sus libros les dedicó una atención especial a los pueblos, a las tradiciones populares, y desde la perspectiva de la tradición exploró el estatus social desventajado de la mujer turca, serbia, búlgara, albanesa, rumana, etc.

El libro *Les femmes en Orient* se compone de dos volúmenes, cada uno dividido de seis libros, donde el tema central es la emancipación de las mujeres. El primer volumen de 480 páginas, se enfoca en la vida de las mujeres en *La péninsule Orientale*, mientras que el segundo volumen de 517 páginas, se subtitula *Rusia*, se enfoca en la vida de las mujeres en Rusia y otros países eslavos orientales, en Turquía, etc...

Les femmes en Orient es un libro singular en la tradición literaria, porque la autora organiza los capítulos como si fueran cartas dedicadas a las mujeres. El lector pasando de una carta a otra, conoce la figura de la escritora y lo más importante las ideas e ideales que formaron su carácter y constituyeron el eje de su creación literaria, conoce una realidad histórica, etnográfica, social, etc... La escritora a través la historia, la lengua, las tradiciones populares insiste demostrar algo importante:

Mi principal intención, algo que fácilmente vais a comprender, no es escribir de todas las cosas que veo con mis ojos y provocan mi reflexión; pero quiero hablaros sobre todo de las mujeres, y como la familia es la base de la sociedad y contiene todos los gérmenes de su porvenir, quiero examinar si en el seno de la Europa Oriental la esposa y la madre están en la posición de contribuir eficazmente a la regeneración social, a la que yo me refiero. De todas formas, mis cartas serán más o menos inteligibles si no describo para vosotros el ámbito donde las mujeres ejercen su influencia. En efecto, este ámbito diferencia profundamente de una región a otra, modificando obligatoriamente las tradiciones y sus tendencias. (D'Istria, 1859: 29)

El primer volumen es *La península Oriental*; el primer libro se focaliza en la vida de las mujeres en Rumania, el segundo en Bulgaria; el tercero incluye la vida de las mujeres en Serbia, Bosnia, Dalmacia, Montenegro, el cuarto en Albania, el quinto en Grecia y el último en Turquía. Este primer volumen empieza con una *Dedicación*, un cordial agradecimiento hacia su profesor griego Señor Gregor Pappadopoulos. En estas líneas dedicadas a su tutor de juventud notamos entre otras cosas la preocupación hacia la situación de la mujer sea en Oriente sea en Occidente, el deseo de mejorar la condición de la mujer, de defender su dignidad contra la pretensión de fuerzas violentas. (D'Istria, 1859: VII)

Su principal mérito es el de presentar públicamente su opinión intelectual en cuanto a la situación real de las mujeres europeas, presentándose como interprete entre dos polos Oriente y Occidente. Aunque su estudio hoy parezca esencialista, tiene unos grandes valores porque trata no solo de mujeres con una posición social precisa, sino también presenta intelectualmente mujeres de pueblo, gitanas que tal vez por primera vez se hacen parte del discurso intelectual sobre la cuestión femenina.

En la obra de Dora d'Istria no notamos el anti-orientalismo, al contrario ella critica a los autores occidentales por haber retratado a las mujeres orientales sin conocer en profundidad la cultura, las costumbres, la historia local, entonces sin reflexionar. La autora plantea la necesidad de la reflexión sobre la situación de la mujer europea, posicionándose entre las mujeres de Oriente y Occidente. Ella se convierte en intérprete entre dos culturas orientales y occidentales, y empuja reflexionar.

El cuarto libro del primer volumen titulado *Albania* (Dora d'Istria, 1859: 267-343) se compone de cuatro cartas. Cada carta se le dirige a una región, o tribu albanesa. La carta empieza mencionando la historia del país, las raíces históricas, la posición geográfica y los pueblos en sus confines, los héroes y las heroínas -de la Reina Teuta a Scanderbeg, de Alejandro Magno a Pirro de Epiro (sus madres eran albanesas), etc. En seguida menciona los valores

morales y la valentía de los albaneses. “Los albaneses no han degenerado de los valores de sus padres. Alguien opina que ellos siguen siendo los mejores soldados del Oriente.” (Dora d’Istria, 1859: 268).

Según ella la situación de la mujer diferencia en cada región, porque diferencian las tradiciones, las costumbres, la religión, etc. La autora menciona cuatro tribus: *Les Djegues* (Gege), *Les Toskes*, (Toske), *Les Djamides* (Çame) *Les Liapes* (Leber), componentes de Albania, de los cuales escogemos los dos primeros para la ilustración.

- 1- *Les Djegues* (Gege), se sitúan en el norte de Albania. La ciudad más importante es Scutari (Skadar), una ciudad católica y musulmana; mientras la región representativa de la región es Mirdita; la región católica por excelencia. Dora d’Istria comenta la geografía, las religiones, el panorama etnográfico, la influencia austro- romana en la región montañosa de Mirdita, en función de la presentación de las mujeres de Mirdita. Cuenta el carácter de estas mujeres del norte de Albania: perdurables, orgullosas, ágiles, dejan de lado los placeres, inspiran a sus esposos para luchar contra los montenegrinos ortodoxos, obligados al mismo tiempo a luchar contra los musulmanes y católicos de Albania. Ellas con con dieciséis se ven llevando pistolas en el cinturón acompañadas de perros grandes. La autora describe su forma de vestirse, peinarse y declara que se parece mucho a la de los vecinos eslavos del norte del país. ((Dora d’Istria, 1859: 267-276)
- 2- *Les Toskes*, (Toske) se sitúan en el centro del país, la capital -según la autora, es Berat. La gente confesa la religión ortodoxa y musulmana chií, el arzobispo es griego. La población no es tan agresiva como la del norte, es la más bella de Albania. La autora describe el físico y el carácter de los habitantes, las tradiciones, los trajes tradicionales, etc. Hablando de las mujeres Dora d’Istria diferencia la mujer musulmana de la ortodoxa. La familia representativa de la región es ella de Ali bajá de Tepelena. La mujer musulmana es activa en todas las actividades de la vida social, muestra una energía singular, influencia su familia. El hombre se casa con una sola mujer en la mayoría de los casos. Ilustrando a las mujeres se para en tres personalidades conocidas históricamente, Emine la mujer, Shanisha la hermana y Hanko la madre de Ali Baja Tepelena, y su relación con el Bajá de la región.

La investigadora albanesa Kodra, nota que en este libro Elena Gjika sabe comunicar sus ideas sea al lector culto y lo mismo al lector iletrado. Nota que la mujer albanesa se retratada muy bien en el libro *Les Femmes en Orient*: “La investigadora se aleja de la tendencia romántica de hipótesis atrevidas y no argumentadas, ya que no idealiza a sus compatriotas por ser mujeres o por sentirse indignada”. (Kodra, 2011: 60)

Son, los libros más importantes que tratan el tema de la mujer.... *Les Femmes en Orient*, *Les femmes en Occident*, *Les Femme par une femme*... En paréntesis yo añadiría también el libro *La nación albanesa en las canciones populares*, donde se habla de la mujer oprimida albanesa, de las cualidades de las albanesas, pero en este libro, el tema de la mujer no es el más importante. (Kodra, 2011: 59)

Dora d’Istria tiene muy claro que la emancipación de la mujer no significa rebeldía contra los hombres sino una actividad emancipadora donde participan los dos. Ella acepta de hay diferencia biológica de sexo pero no hay diferencia intelectual, entonces no acepta la tesis de la inferioridad nacida de la mujer.

En el libro *Les femmes en Orient*, la autora escribe sobre las mujeres de diferentes pueblos europeos del Este y Asia y los gitanos/ las gitanas se presentan en la parte dedicada a Rumania, en el primer libro del primer volumen, en el capítulo: *Los Asiáticos en Rumania* (Dora d’Istria, 1859, Vol. I: 103-110). En el libro *Des femmes par une femme*, las gitanas aparecen en el último capítulo del segundo volumen, bajo el título: *Les Hindoues dans les société germanique et latine*. (Dora d’Istria, 1859, Vol. II: 339-355).

Es interesante ver como Dora d’Istria presenta el recorrido histórico de los gitanos en Rumania: “un tribu que vino del sud de Asia, para refugiarse al borde del rio Danubio, probablemente cuando reinaba la Moldavia el *Domnu Alexandre el Bueno*” (Dora d’Istria, 1859:103). En seguida Dora d’Istria presenta la situación social de los gitanos, le dibuja como un pueblo que vivía una vida al margen de la sociedad, perseguido por las autoridades que luchaba contra el autoritarismo y la esclavitud. Los gitanos vivían al margen de la civilización, mientras la autora intenta mostrar que esta población es componente importante de la civilización de su país, ignorando los intentos de borrar o empuñar su importancia.

Hoy los gitanos de las principadas se dividen en diferentes categorías, la vida que hacen depende del trabajo y la situación social económica del marido. Unos son domésticos, este quiere decir que tienen un domicilio, otros son nómades... Voluntariamente participan en las ceremonias de culto dominante, pero hasta ahora se nota que es difícil que se conviertan realmente.” (Dora d’Istria, 1859:108)

Dora d'Istria al final del siglo XIX presenta en su obra la mujer gitana de su país natal Valaquia (provincia de Rumania) y de Europa, intentando atribuirle su pleno valor en la sociedad. “Fue la primera mujer en la historia en hablar de las condiciones de las mujeres gitanas. Una líder por la emancipación femenina quien describió a los gitanos con dulzura y expurgó la existencia de mujeres gitanas esclavas con las cuales había tenido contacto en su juventud. ” (Piasere, 2014: 23).

En diferentes estudios se presenta que la situación social de los gitanos moldo- valacos, era “esclavitud atenuada”³, en este contexto se encuentra Dora d'Istria, la escritora que conoce profundamente la situación de la mujer gitana y propone interpretaciones precisas, esencialistas aunque se trate de una mujer sin poder, nivel intelectual, etc. Consideramos que Dora d'Istria hizo un paso importante en la emancipación de la mujer europea, entre otras cosas la autora es iniciadora de este discurso.

El segundo volumen subtítulo *La Rusia*, se focaliza en la vida de las mujeres en Rusia, Kazajistán, Siberia (primer libro), en otros reinos Eslavos del Este como Polonia, Lituania (segundo libro). Es interesante subrayar que la vida de la mujer de estos países se presenta teniendo en cuenta su capa social, por ejemplo la autora nos presenta la mujer rusa – la aristócrata del corte, la noble de la provincia, la burguesa, la campesina, etc. Muestra una atención especial hacia la mujer de Irán, Georgia, Armenia, Kurda y Osetia (tercer libro). Los tres últimos libros del segundo volumen titulado *Les femmes en Orient*, tienen un corte histórico y social porque además del tema de la mujer tratan el tema de los mongoles como pueblo y nación.

Este libro merece una atención especial porque la autora al hacer comparaciones históricas y sociológicas, le asigna a la mujer deberes históricos.

Las mujeres del imperio ruso- ellas que realmente le pertenecen a esta raza- no se deben enorgullecer de la gloria actual de su país, ni deben pensar y actuar con indiferencia, ya no tienen nada que hacer para el progreso de su familia y de la sociedad. Si ellas se ilusionan de esta forma, la decadencia de su patria será más rápida que la del Imperio Bizantino. (D'Istria, 1860:21)

³ Los gitanos gozan ciertos derechos que los esclavos no gozaban, como el amo no tenía el derecho de vida y muerte sobre ellos, tenían el derecho parcial a la propiedad pero que no sea tierra y podían vender sus productos artesanales. Por otro lado los esclavos moldo- valacos se encontraban en las familias *de boyardos* se había formalizado la esclavitud gitana. En 1831, el *Reglamento Orgánico* adaptado después de la enésima invasión de los Principados por Rusia, mantiene la esclavitud de los gitanos. Los gitanos desde hace mucho tiempo se habían distribuidos en tres categorías de amos: el estado, el clero y los boyardos (nobles locales).

Les Femmes en Orient es un libro de carácter multidisciplinario donde se mezclan la historia, la sociología, la psicología, encontramos elementos políticos y etnográficos. El estilo es a veces literario y a veces científico, porque la autora es escritora además de ser investigadora. Además en la literatura del final del siglo XIX encontramos esta tendencia de combinación de estilos, la cual no reduce los valores científicos y aumenta los valores comunicativos.

Otro libro que implica a Dora d'Istria en el debate de la *Querella de Femmes*, es *Des femmes par une femme*, escrito en el año 1865 y se compone de dos volúmenes. Es muy interesante como empieza el primer volumen titulado *La Société Latine* (La sociedad Latina), intencionalmente la autora cita Voltaire en la portada "L'idée de justice me paraît une vérité de premier ordre" (Dora d'Istria 1865). Justicia social, mientras se trata de las agudas problemáticas de género.

El primer volumen titulado *La Société Latine*, tiene 340 páginas. El libro se desarrolla comparando la situación de las mujeres en Europa Latina y Alemania, al mismo tiempo se reclama con contundencia la igualdad entre mujeres y hombres. Entonces el enfoque del libro es la mujer de los países occidentales desde la perspectiva de una mujer investigadora, escritora que conoce bien el desarrollo histórico, social, intelectual de los países europeos como Francia, España, Italia, Portugal, Holanda, Inglaterra, países Escandinavos. Dora d'Istria intenta encontrar las raíces históricas de la situación social intelectual presente de la mujer, mientras se le refiere al Reino de Borbón desde el siglo XVII, a los reyes de diferentes países europeos, a la Segunda República francesa etc. Notamos siempre el contexto histórico, político, social está en estrecha correlación con la situación de la mujer.

La escritora le envía 15 cartas al lector, ya que este libro tiene la misma estructura del libro antes mencionado *Les Femmes en Orient*. La primera carta se titula *Los Latinos y los alemanes*, aquí empieza la estructura comparativa del libro, en seguida las demás cartas tratan temas de la sociedad latina donde predomina la sociedad francesa, ya que once cartas tratan el tema de Francia, y sigue la XIII carta sobre Italia, la XIV carta sobre España, XV carta sobre Portugal.

El segundo volumen se subtitula *La Société Germanique* (La Sociedad Alemana), tiene 364 páginas, se compone de XI cartas. La I carta tiene un corte histórico, *Les Germaines depuis la réforme jusqu' au XIX^e siècle*. Sigue con otras tres cartas que analizan la situación socio histórica de las regiones de Alemania y la mujer situada en este contexto. La V carta *Les Scandinaves*, vemos que el contexto se amplía y se diversifica, sigue la VI carta *Les Anglo- Saxonnnes*, la VII carta *Les Suissesses*, la VIII carta *Les Belges*, la IX carta *Les Hollandaises*. La X carta *Los asiáticos en occidente* es una investigación comparativa entre la civilización israelíes en Europa y las civilizaciones autóctonas- alemana, española, francesa, italiana, holandesa, etc., siempre intentando explicar bien el papel de la mujer

en familia, en la sociedad, su desarrollo intelectual. La última carta es una comparación ampliada de sociedades/ civilizaciones ya que investiga las poblaciones nómadas, específicamente los gitanos, dentro de las sociedades germánicas y latinas (Alemania, Inglaterra, España y Francia), la situación de la mujer gitana establecida en estas sociedades.

La condición social de la mujer parece ser el sujeto más importante en los dos volúmenes del libro *Des femmes par une femmes*, se nota las reflexiones de la autora sobre el papel de la institución de matrimonio, el poder de la religión sobre las mujeres del oriente y del occidente; predomina la idea de la emancipación de la mujer, cuál es su rol en la sociedad, su posición, sus derechos, etc.

Dora d'Istria se puede considerar una verdadera activista feminista. En sus numerosos viajes ella logró descubrir el universo femenino, lo presentó en este libro mientras describía detalladamente el aspecto exterior y el comportamiento sea de las mujeres de occidente o de otros continentes, sea marginales, gitanas o nobles, la base de su trabajo creativo es la diversidad, esta diversidad les hace conocidas a estas mujeres.

Dora d'Istria trata el tema de la mujer desde una perspectiva intelectual, su pensamiento feminista intelectual determinó el análisis del estado de estas mujeres con la firme intención de apoyar la igualdad civil, la extensión de garantías sociales, demostrando la importancia de la educación de las mujeres en el proceso de emancipación, del progreso histórico.

Tratando el tema de las mujeres, los dos libros *Des Femmes par une Femme* y *Les Femmes en Orient* no excluyen otros temas, aunque el título indica claramente la intención de la autora. Abordando el problema del estatus de la mujer Dora d'Istria habla abiertamente por su emancipación y el cambio de los prejuicios y representa sus consideraciones de corte histórico, político, económico, religioso, etnológico.

Independientemente cual es el país, la etnia, la región, de cual se habla, Dora d'Istria narra según una estructura bien definida/estructurada. La autora hace una presentación histórica destinada a construir una imagen general y desdobra la situación de las mujeres: su situación actual, describe a la mujer físicamente, los vestuarios que utiliza, las costumbres populares, incluye descripciones de su situación en el pasado, su papel en la lucha por la fe o por la independencia de su país.

Si tendiéramos nuestro comentario en términos artísticos, encontramos lo mismo- combinación de narración, dialogo, descripción, combinación de la realidad con la ficción, combinación de cultura popular y cultura del libro, una mezcla textual imposible de desentrañar.

2. Dora d'Istria en el escenario “de hombres” en la segunda mitad del siglo XIX

Dora d'Istria representa un ejemplo extraordinario, porque es una mujer situada en el escenario de la segunda mitad del siglo XIX, que se convierte en la investigadora de la cultura, de la historia de los Balcanes, Europa incluso Asia y su contribución fue reconocida y apreciada desde los primeros pasos. Ella expuso el ejemplo de una mujer de carrera que se especializó hacer bien su trabajo con sus propios esfuerzos, pero por otro lado encontró amigos, colaboradores en el mundo de varones que le apoyaron, animaron, hasta colaboraron con ella.

Sus contemporáneos le agradecieron por su trabajo, valoraron y apreciaron su gran coraje, su rara orientación literaria, su estilo, su contribución intelectual, etc. Queríamos subrayar que son los intelectuales contemporáneos que supieron apreciar además de su literatura el potencial intelectual de una mujer en el pleno siglo XIX, apreciaron la perspectiva femenina en el mundo de varones.

Dora d'Istria ha sido como un puente humano entre el Oriente y el Occidente, como lo declaraba su amigo y colega Ángel De Gubernatis: “Dora d'Istria le dio al Occidente la posibilidad de conocer los antiguos etnias y las civilizaciones del Oriente y al Oriente las grandes naciones del Occidente”. (De Gubernatis, 1869:107-115)

Además del contacto con el estudioso de los estudios orientales Ángel De Gubernatis, Dora d'Istria mantenía contactos con otros estudiosos italianos conocidos en toda Europa, entre ellos Emilio Teza, Paolo Mantegazza, etc. Entre Ángel De Gubernatis y Dora d'Istria la relación era muy profesional porque los dos estudiaron las tradiciones del Oriente y etnología. Según el estudioso rumano Liviu Bordaș: Dora d'Istria “Empezó con estudios históricos y literarios, estudió con pasión orientalística y etnología, publicando numerosos libros y artículos, entre los cuales estudios sobre la cultura e historia india y la mitología, escritos bajo la evidente influencia de De Gubernatis”. (Bordaș, 2005:104)

Se nota en su creación literaria la idea de la libertad y la confianza en el progreso, porque allí ella encontró su inspiración para seguir adelante. Se expuso contra “el despotismo oriental”, mostrando la clara convicción de que cada pueblo debe gozar la soberanía del Imperio otomano o cualquier régimen despótico, debería ganar su propia independencia y organizarse políticamente según su propia realidad específica. El tema de la independencia del Imperio otomano de los países balcánicos, sobre todo Albania, su país de origen se

encuentra también en su amplia correspondencia con diferentes personalidades europeas.

Ella ha escrito más que otras mujeres, yo diría más que cualquier escritor sobre la causa nacional, defendiendo tanto los derechos de los rumanos como los de los serbios, griegos, albaneses, húngaros o italianos, ella no quería pertenecerse a una nación particular porque ella le pertenece a todos que apoyen en todas las formas la independencia humana frente las leyes, los prejuicios, obstáculos sociales, frente la vida y la muerte. (De Gubernatis: 1889: 107)

Muchas veces en sus libros y artículos escribió de su ciudad natal Bucarest y expresó su amor hacia de su país natal, además apoyó la causa de la independencia de Rumania a veces con un patriotismo apasionante otras veces con mucha nostalgia. En el primer volumen del libro *La Suisse allemande et l'ascension du Moench*, escribió una dedicación titulado “*A mes frere, les Roumains*” (A mis hermanos rumanos):

La pasión superior de todas las pasiones humanas, el amor por la patria me ha guiado y me ha sostenido. La libertad y la felicidad de mi país: estas son las preocupaciones que llenan toda mi vida... nunca deje de pertenecer a la tierra nativa cuyos destinos fueron objeto de mis meditaciones constantes. Todos mis sueños han sido para ella, todas las luchas que he emprendido, todo el sufrimiento que resistí tenía una sola causa: un patriotismo ardiente, al que renunciare solo cuando no tenga vida. (Dora d'Istria 1866: 382)

Dora d'Istria “...esta mujer que tiene una rara orientación literaria, escribe con tan facilidad, tiene la curiosidad siempre despierta y la dedicación infatigable para las causas más nobles nacionales y sociales...” (Iorga: 1932: 134)

Por otro lado, ella tuvo muy buenas relaciones con muchos escritores albaneses, con destacados nacionalistas patriotas, escribió muchos artículos hasta libros sobre Albania, considerándola su país de origen, por ejemplo los libros *La nationalité albanaise d'après les chants populaires* y *Gli Albanesi in Rumania*. En el primer capítulo del libro *Les Femmes en Orient* la heroína es una joven de Albania- la autora le hace referencia a sí misma. Cuando escribió el libro *Historia de los príncipes Ghika en los siglos XVII, XVIII y XIX* (Stori dei principi Ghica nei secoli XVII, XVIII e XIX) ella sostenía que sus antecedentes por parte de su padre eran de origen albanesa exiliados en Turquía y después en Rumania.

Queríamos destacar de la correspondencia que ella mantuvo con el patriota albanés Jeronim de Rada, muchas cartas de esta correspondencia ya se

conservan en la Biblioteca Nacional de Albania porque retratan no solo la relación entre dos personas sino un momento histórico importante. En estas cartas Dora d'Istria comenta las antiguas raíces de la existencia de la nación albanesa, la historia, la rica herencia cultural y artística, la rica literatura, el folclore, los raros y únicos vestidos tradicionales de las regiones de Albania, la mujer albanesa. En una carta comenta: "El pueblo albanés es entre los pocos pueblos antiguos de Europa, vale la pena que se libere de la ocupación para poder desarrollar su propia creatividad. Honrado, caro Señor Jeronim, mi honrada patria es Arberia (Albania), le pertenezco a ella hasta el final de mis días..." (Kondo, 2002:17)

El mismo Giuseppe Garibaldi, una de las personalidades destacadas italianas, amigo personal de la princesa, valoraba mucho la contribución de Dora d'Istria, "*Un héroe –hermana, un alma dedicada a los altos ideales.*" (*Diario político 1855 -1857*, pág. 154) Prácticamente es el asunto de la independencia albanesa que fortaleció mucho la colaboración entre ellos. En una carta dirigida a Jeronim de Rada comenta: "*Le envío a Ud. la carta del General Garibaldi con la esperanza que se pueda transmitir el contenido en Albania, siempre si lo valora oportuno, también se puede publicar en algún periódico de Calabria*". (Kondo, 2002: 77)

La razón porque ella fue estimada por Garibaldi y Mazzini está en sus ideas e ideales de libertad y de progreso de los pueblos, de la democracia frente al obscurantismo, despotismo oriental, tiranía jesuita, etc. Ella defendía el ideal de libertad de los pueblos contra la opresión del Imperio turco, de la Austria, contra el totalitarismo, etc. Su modelo de seguir era Suiza, el único gobierno republicano de Europa.

Dora d'Istria pasó muchos años en Florencia, en un ambiente intelectual y político ferviente. Demostró siempre una inclinación particular para ayudar a los necesitados y manifestó su generosidad hasta el último momento de su vida, dejando todos sus legados al Instituto Nacional de Sordomudos de Florencia, fundado en el año 1884.

Los círculos intelectuales y culturales albaneses, italianas, francesas, etc. de la época apreciaron su trabajo intelectual, le agradecieron por su apoyo personalmente y públicamente, mediante cartas, en los periódicos, publicaron libros poéticos para honorarla. El hecho de que su personalidad se consideró extraordinaria por los contemporáneos y los autores de la primera mitad del siglo XX, en una época en la que el papel intelectual de la mujer había pobre reconocimiento, hace inexplicable como y porque posteriormente no se valora como merecía, entre las figuras femeninas más representativas de su siglo, después de haber gastado tanta energía vital, creativa al escribir sobre mujeres y para mujeres.

Dora d'Istria durante toda su vida le sirvió a la emancipación de la mujer del siglo XIX, en oriente o en occidente, noble o campesina, albanesa o italiana. Marcó el planeta femenino y masculino con su intelectualidad, belleza espiritual y mental, con su fama de escritora e investigadora, con su moda de sombreros y sus cartas patrióticas. Llena de virtudes, escritora frenética, con un volumen de trabajo escrito extraordinario, por esta razón merece del siglo XXI mucho más atención.

Referencias bibliográficas

- Abadal y Vinyals, Ramón; (1960) *Del Reino de Tolosa al Reino de Toledo*, Madrid, Real Academia de la Historia, pág. 10
- Agosta de Samper, Soledad, (1895) *La mujer en la sociedad moderna*, Paris, Garnier Hermanos, Libretos- Editores 6.
- Albania “Dora D'Istria”, (1977) *Çështja kombëtare shqiptare, Jeronim De Rada, Tiranë*, Naim Frashëri.
- Andrea, Fotaq; (2016) *Gjurmime shqiptare në letrat franceze*, Tiranë, Edfa.
- Arkivi Qendror Shtetëror, (AQSH, El Archivo Central Estatal de Albania) Cartas de Dora d'Istria dirigidas a Jerónimo de Rada, Carpeta No. 338-536, 54/1;
- Bala, Vehbi; (1967) *Jeta e Elena Gjikës Dora d'Istrias*, Tiranë, Mihal Duri.
- Baldensperger, Fernand; La entrada patética de los gitanos en las letras occidentales, en el libro de Juli Vallmitjana *Teatro de Gitanos y de la vida*, Ediciones universitarias Athenaica. 2017, pág. 307.
- Bodea, Cornelia; (1998) Dora d'Istria through American eyes, Revista Româno-Americană, no. 1, pág.24-42.
- Bordaș, Liviu; (2005) *Etimologjia e orientalisticeve në Itali e Romani: Angelo De Gubernatis: Dora d'Istria e gli studiosi romeni nella seconda metà dell' XIX° siècle*. Annali. Università degli Studi di Napoli: L' Orientale, no. 65, pág. 103-119.
- Bordaș, Liviu; (2005) Revista Annuario, dell' Istituto Romeno de cultura e riceca umanistica di Vnezia, VI-VII, No. 6-7, 2004-2005, Casa Editrice dell' dell' Istituto Culturale Romeno. pág. 501-507.
- Bolliac, César; (1873) Trompeta Carpatilor, Bucarest, 22 de julio 1873.
- Cecchetti, Bartolomeo; (1869) Dora d'Istria et la poesía albanese, Venezia, Stab. Tip. de P. Naratovich
- Cecchetti, Bartolomeo; (1868) *Bibliografia della principessa Elena Ghica Dora d'Istria*, Venezia, Stab. Tip. de P. Naratovich
- Coquio, Catherine; (7 octubre 2011) “Être o une pas être ‘eurpéen’” en: *Communication présentée au colloque Tsiganes, nomandes, un malentendu eurpéen*. Paris.
- Chapelan, Mihaela; (2012) L'identité rhizomatique de Dora d'Istria, Revue Relief 6 (1), Igitur publishing, pag. 126-135.

- D'Alessandri, Antonio; (2007) *Il pensiero e l'opera de Dora d'Istria fra oriente europeo e Italia*, Roma, Gangemi, pág. 13, 173, 236.
- De Gubernatis, Angelo (1869) *Ilustri stranieri in Italia. Dora d'Istria. Rivista contemporanea* 57/180, Torino, pag 107-115.
- D'Istria, Dora; (2002) *Rinia e një shqiptareje*, Tiranë, Elena Gjika.
- D'Istria, Dora; (15 de mayo 1866) *La nationalité albanaise d'après les chants populaires*, en: *Revue des deux mondes*, Paris, pág. 382-418.
- D'Istria, Dora; (1856) *La Suisse allemande et l'ascension du Moench*, Paris/ Genevre, Joel Cherbuliez..
- D'Istria, Dora; (1858) *La vie monastique dans l'Église orientale*, Segunda ed. Genevre, Chebuliez.
- D'Istria, Dora; (1859-1860) *Les Femmes en orient*, 2 volúmenes, Zurich, Meyer & Zeller
- D'Istria, Dora; (1861) *Les Femmes en occident*,
- D'Istria, Dora; (1865) *Des femmes, par une femme*, 2 volúmenes, Paris, Librairie, Internationale.
- D'Istria, Dora; (1867) *Gli scrittori albanesi dell' Italia meridionale* di Elena Gjika Dora d'Istria, en *Ufficio dele ore del popolo*, Palermo, 31 paginas.
- D'Istria, Dora; (1873) *Gli albanesi en Rumania*, Storia dei pricipi Gjika nei secoli XVII, XVIII et XIX, Florencia.
- D'Istria, Dora; (2003) *Gra të para nga një grua*, Tiranë, Shtëpia botuese Elena Gjika.
- Diario político; 1855- 1857*, Vol. III, (1980), La carta que Garibaldi le envió a Dora d'Istria el 14 de agosto 1861, Milano.
- Dibra, Zenepe; (2006) Elena Gjika (Dora d'Istria) en *A Biographical Dictyionary of Women's Movements and Feminisms. Central, Eastern, and South Eastern Europe*; Edited and with an Introduction by Francisca de Haan, Krasimira Daskalova, Anna Loulfi, Budapest, Central European University Press, pág. 158-161.
- Dorotea Borcia, Otilia; (2014) *Dora d'Istria, Messaggera della pace e dell' unionetra oriente ed occidente*; ANALE nr 2, CORECTAT, pág. 83-95.
- Elena Gjika; (2004) *Letra drejtuar Jeronim de Radës*, Tiranë, Bargjini.
- Elsie, Robert; (1997) *Historia e letërsisë shqiptare*, libro en linea
- Recuperado <http://www.elsie.de/pdf/B1997HistLetShqip.pdf> consultado 31-10-2017
- Iorga Nicolai; (1932) *Letres de Dora d'Istria*, *Revu historique du Sud- Est- Europe* IX, pág. 134-209.
- Kodra, Klara; (2011) *Dora d'Istria studiuese origjinale dhe objektive e çështjes së gruas, "Elena Gjika dhe Kultura shqiptare"*, Tetovë, pág.57-67.
- Kondo, Ahmet; (2002) *Dora d'Istria për çështjen kombëtare shqiptare*, Tiranë, Flesh.
- Kryeziu, Resmie; (2009) *Femina literatum*, Prishtinë, Instituti Albanologjik i Prishtinës.
- Larousse *Encyclopédie*, (1870), Entrada sobre Dora d'Istria en Larousse. *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siecle*, Paris, 6: pág. 1107.
- Maksutoviç, Cristia; (2001) *Elena Gjika dhe shqiptarët e Rumanisë*, Tetovë.
- Muça, Nexhmije; (2012) *Kambana e trembëdhjetë*, Tiranë, Vermon Publishing.
- Mihaila, Ileana; (2014) *Dora D'Istria and Springtime of peoples in Southeast European nations*, en el libro: .Sanz Caberizo, Amelia, Scott, Francesca, Van Dijk, Susan; *Women Writers in history*, Volume I, Holanda, Rodopi, pág. 191-205.

- Nicolaescu Ioan, Magda; (1932) *Dora d'Istria*, Bucuresti, Cartea Româneasca
- Piasere, Leonardo, (2014) *Dora d'Istria y los gitanos rumanos*, Revista Andaluza de Antropología, Numero 7, pág. 23-43.
- Questa, Marta; *Dora d'Istria*, artículo periodístico del día 03 de diciembre de 2008; Recuperado <http://www.campanadino.it/lepoca-di-campana/112-marta-questa-elena-Gjika-dora-distria.html> Consultado 29/10/2017.
- Rama, Luan y Kasemi, Entela; (2016) *Dora D'Istria*, Tiranë, Albas.
- Sauku- Bruci, Merita; (2004) *Elena Gjika a Girolamo de Rada*, lettere di una principessa, Tiranë, Bargjini.
- Sinani, Shaban; (2007) *La letteratura albanese contemporánea*; en *Antologia letteratura albanese contemporánea*, Tricase- Lecce.
- Sinani, Shaban; (2015) *Historia e letërsisë shqipe çështje të hapura*, Tiranë, Naimi.
- Vargas Martínez, Ana; (2016) *La querella de las mujeres*, Tratado hispánicos en defensa de las mujeres (SXV), Madrid: Fundamentos.
- Xoxi, Koli; (1994), *Erazmi i Roterdamit dhe Helena Gjika*, Tiranë, Marin Barleti.
- Xoxi, Koli; (1995), *Zvicra dhe Dora d'Istria*, Tiranë, Alta.
- Xoxi, Koli; (1997), *Franca sipas Dora d'Istrias*, Tiranë, Alta.

LUCES Y SOMBRAS EN EL DISCURSO SOBRE LA MUJER A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX: CARMEN DE BURGOS

Assumpta Camps
Universidad de Barcelona

Resumen

Carmen de Burgos Seguí (más conocida como *Colombine*, 1867-1932) es una escritora y traductora de la primera fase (1898-1918) de la llamada Edad de Plata de la Literatura Española, bastantes desconocida aún entre nosotros por el silencio que cayó sobre ella después de la Guerra Civil. En los últimos tiempos se ha hecho un esfuerzo por recuperarla como figura literaria relevante para el canon literario español del primer tercio de siglo XX (especialmente en lo concerniente a la novela breve), así como para el muy primerizo feminismo peninsular de aquellos años. Y este esfuerzo se ha llevado a cabo no ya desde sus “excentricidades” respecto al canon literario masculino, sino desde la teoría feminista y reconociendo su abundante producción literaria. En este estudio analizaremos las luces y las sombras que presenta el discurso sobre la mujer en Carmen de Burgos, en sus múltiples facetas y a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, cuando se desarrolla su labor literaria.

Palabras clave: Carmen de Burgos, Feminismo, *Querelle des Femmes*

“Lo femenino en el patriarcado no sería lo que las mujeres son,
sino lo que los hombres han construido para ellas”

Luce Irigaray

1. La mujer como (pro)creadora

El “género” es un término que se encuña para distinguir lo que es una categoría biológica de una construcción social e histórica, constitutiva. Y estudiarlo, como afirmaba ya en 1986 Joan Scott, se orienta a demostrar que el género es un “elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en la percepción de las diferencias entre los sexos”, lo que se traduce en “una manera primaria de significar las relaciones con el poder” (Scott 1986, *apud* Carbonell & Torras 1999: 8). Judith Butler va un poco más allá en este sentido, al sostener que “el género no es un atributo, algo que se *tiene* o se *es*, sino un proceso que constituye lo mismo que dice definir [...], no es una causa, sino un efecto del discurso” (Ib.: 9), al tiempo que se orienta a dilucidar “los actos constituyentes” por los cuales el género se convierte en algo tan aparentemente “natural”, cuando en realidad la diferencia sexual es un proceso, y “la experiencia que el sujeto tiene de sí mismo una narrativa histórica”; cuando el propio “sujeto ya no aparece

como una esencia monolítica, sino como un lugar de marcas múltiples y contradictorias” (Ib.: 9). Desde este ángulo, “y retomando a Butler, “la diferencia sexual [...] es el reconocimiento de la coexistencia de relaciones de poder asimétricas”. (Butler 1999: 28) Como bien decía Simone de Beauvoir, “no se nace mujer: se llega a serlo” (todas las que tenemos hijas –y espero también “todos”- lo constatamos diariamente).

La literatura, el arte en general, ha sido siempre un campo para la constitución, consolidación, o subversión de lo “femenino”, entendido como esa construcción social de la que hablábamos. Una de las ideas más recurrentes en la visión tradicional de “lo femenino” surge precisamente de la supuesta incapacidad de la mujer para el arte –y la literatura: la mujer como procreadora, y no creadora; como objeto predilecto del arte, pero no como sujeto. Es un tema recurrente a lo largo de la historia, hasta muy recientemente, que ha dado lugar a una gran cantidad de reflexiones, comentarios, burlas..., en un sentido u otro, en la que conocemos como la *Querelle des Femmes*. Un tema que nos remite directamente a la construcción patriarcal (no solo masculina, sino compartida/asumida por muchas mujeres) de “lo femenino”, y que apunta directamente a los roles sociales, y más concretamente al papel de la mujer en la sociedad, con un elemento clave, que subyace en todo este discurso a lo largo de los tiempos: la maternidad.

Las mujeres quedan en gran medida al margen de la producción literaria –artística en general–, desarrollándose en el ámbito de lo privado (epistolarios, diarios, libros de familia, apuntes...), y no se reconocen como escritoras hasta finales del siglo XIX. Su producción se invisibiliza y se silencia, o simplemente se desconoce y se ignora. Los géneros literarios en los que predominan se infravaloran, a pesar de la popularidad que adquieren algunas. Se niega una tradición de escritura femenina, una genealogía de pensamiento y producción artística.¹ Y se contemplan con menosprecio y burla por la transgresión de roles que supone su dedicación al arte o la literatura (Morandini 1997: 22) (se podría hablar en el mismo sentido de la ciencia, entre otros muchos campos), que a menudo suscita que se las tilde de “marimachos”. Pero aún cuando la burla no es tan grotesca y ofensiva, el rechazo a la mujer como creadora se aprecia en gran parte del pensamiento crítico hasta épocas más recientes de lo que cabría desear. Recordemos la posición de Croce, por ejemplo, de gran predicamento en Italia durante décadas. Su condena de la literatura de temas personales y autobiográficos, que él denomina de “desahogo”, muestra “el carácter de confesión que ha adoptado la literatura moderna”, síntoma claro de que “se han

¹ Véase, entre muchos otros trabajos suyos, el artículo de Arriaga, Mercedes. *La literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia*, on line

abierto de pare en par las puertas a las mujeres”, esas lectoras “afectivas”, que solo saben entender un texto asimilándolo a sus propias vivencias².

La condena por bovarismo, que es recurrente e inmediata, sigue aún muy vigente, mucho más allá de Croce, en el discurso tradicional (practicado incluso por muchas mujeres).

Las ideas dominantes a principios del siglo XX excluyen, de hecho, de la creación a las mujeres no solo por transgredir las funciones “propias” de la “naturaleza femenina”, sino también argumentando su incapacidad intelectual y creativa. Es un discurso que se nutre de la supuesta “autoridad científica” de estudios sobre “craneología”, “frenología, etc.”,³ los cuales “demostrarían” las diferencias sexuales y la “verdadera” naturaleza femenina, recurriendo a Darwin, Weininger, Spencer, Moebius, Nordau o Lombroso, entre otros.⁴ Desde estas posiciones no solo se argumenta sobre la imposibilidad de la genialidad femenina, (Nordau 1910) sino que se contempla el talento femenino como una prueba de desviación de la feminidad y de desarreglos psicológicos, cuando no de hermafroditismo intelectual, (Moebius 1904) siguiendo en gran medida las ideas de Lombroso (Lombroso & Ferrero 1893) o de Krafft-Ebing. (Muñoz 2012: 396, en nota al pie). Ideas que se reflejan en las opiniones indiscutiblemente misóginas de José Parada y Santín (1903), Edmundo González Blanco (1913), Ramón Pérez de Ayala (1919), o Roberto Novoa Santos⁵ (en 1929, cuando las ideas de Nordau y Moebius ya no se sostenían en modo alguno en el extranjero!), o bien algunas ocurrencias del mismísimo Ortega y Gasset.⁶ Como muestra, una cita aberrante de Novoa Santos:

² Cfr. Croce 1979: 126-127.

³ Cabe recordar aquí los estudios de endocrinología de Bernhard Zondek (primer tercio del s. XX), base para las teorías Gregorio Marañón (gran amigo, por cierto, de Carmen de Burgos) sobre la intersexualidad y la ley de la biogenética (Cfr. *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales*, 1930), donde se perciben reminiscencias de un hermafroditismo ancestral. En los años 20 y 30, Marañón contribuyó enormemente en sus estudios a reforzar la dicotomía de géneros tradicional, tanto como a “patologizar” a los individuos que se apartaban de lo socialmente considerado “normal” en sus comportamientos. (Estrada-López 2014: 218)

⁴ Por supuesto, existieron también voces masculinas a favor del feminismo. Por ejemplo, en ámbito hispánico, Romero Navarro (que criticó duramente a Moebius), Gótor de Burbáguena, o Adalberto Hernández Cid, entre otros.

⁵ Además de la obra que citamos aquí, véase también, del mismo autor, *La indigencia espiritual del sexo femenino (Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental. Su explicación biológica)*, 1908, obra claramente inspirada por Moebius, que fue referente ineludible en la literatura médica en torno a la mujer a principios del s. XX.

⁶ Por ejemplo, en la promoción de la obra de Maruja Mallo por la “Revista de Occidente” en 1928. Cfr. Muñoz 2012. En general, las mujeres artistas, literatas o científicas están vistas aún como claros ejemplos de patología sexual en los años 20 en España

Mas cuando aparece esporádicamente en la sociedad una mujer preeminéntísima, hemos de ver en ella el sostén vivo de una aberración sexual, o bien hemos de considerar su aristocracia mental como expresión de un estado de inversión de uno de los más importantes caracteres secundarios del sexo [...] *la masculinización de la mente femenina* [...] carácter varonil [...] recia *constitución intelectual* [...] a su grado extremo, la *capacidad creadora*, características del macho. [...] Esta original mujer no es la superhembra, ya que está biológicamente en un plano inferior al común de las mujeres. (Novoa Santos 1929: 49, 62-62)

La I Guerra Mundial contribuye en gran medida a pasar del discurso sobre la inferioridad de la mujer a otro donde se remarcan las diferencias de roles sexual, con una clara perspectiva sexista. De hecho, el feminismo cuaja tarde en nuestro país, entorno precisamente a la Gran Guerra y al debate abierto sobre qué significa ser feminista en realidad (Scanlon 1986: 197). Por otra parte, varias voces femeninas se posicionaron ya a finales del siglo XIX (recordemos a “la mujer moderna” de las escritoras del 98, cuando abordan la cuestión femenina desde la ficción o el ensayo) y principios del XX respecto de esta supuesta inferioridad de la mujer. Entre las más famosas, Emilia Pardo Bazán (1890) Fernán Caballero (pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber), Rosalía de Castro, Concepción Gimeno de Flaquer, Carmela Eulate Sanjurjo..., Margarita Nelken, María Zambrano (a mediados de siglo XX), o Carmen de Burgos, que aquí nos ocupa. En todos los casos, de un modo u otro, reivindican la capacidad creadora de la mujer, más allá de una condición excéntrica, o incluso defendiendo a veces el papel tradicional de la mujer. Este contra-discurso nos pone de manifiesto que el juicio estético está fuertemente condicionado por un juicio moral, determinado a su vez por los estereotipos de género. Pero al mismo tiempo, no podemos por menos que señalar la fuerte interiorización del discurso antifeminista tradicional que se observa en muchas mujeres tanto en las primeras décadas del siglo XX como después de la Guerra Civil: una interiorización que revela un complejo de inferioridad artística e intelectual (Muñoz 2012: 413).

La literatura médica de esos años se halla en la base del cuestionamiento como mujeres que muchas científicas, escritoras y artistas sufrieron al transgredir el rol femenino tradicional. De hecho, como ya señaló oportunamente Shirley Mangini,

El miedo a la masculinización de la mujer formó parte de las discusiones sobre “el problema feminista” reflejando la “ansiedad en torno a la pérdida de feminidad que imperaba en el momento. (Mangini 2001: 39)

“Marimacho” es un término que empieza a reaparecer en la prensa española de principios del siglo XX, con referencia a mujeres anarquistas, antimilitaristas,

sufragistas y librepensadoras.⁷ Paralelamente, la cuestión de la mujer se abre camino en la narrativa (novelas y narraciones breves), de las que Carmen de Burgos constituye un ejemplo paradigmático de la época.

La masculinización de la mujer planteaba un problema social, al cuestionar la maternidad y la institución familiar. Y lo cierto es que el feminismo de esos años no llegó a cuestionar el rol de la mujer como madre salvo en contadísimas ocasiones.

2. Rompiendo esquemas: Carmen de Burgos, feminista

En la Edad de Plata, que podemos considerar que abarca los años 1898-1936, la crítica ha distinguido dos fases: 1) 1898-1918; y 2) 1918-1936. A esta primera fase, que engloba a escritoras que se dieron a conocer principalmente entre 1914 y 1929 aproximadamente, y en gran medida gracias al cultivo de la novela corta, pertenece precisamente Carmen de Burgos, entre otras.⁸ Mientras que en la segunda fase, que corresponde a los años de entreguerras, se englobarían escritoras más vinculadas a la vanguardia de la época, que cuentan en la mayoría de casos ya con estudios universitarios y que presentan una clara militancia política.⁹ El grupo en el que se inscribe Carmen de Burgos se sitúa a caballo entre los dos siglos XIX y XX, y fluctúa entre tradición y modernidad, con un activismo feminista que, aunque fuerte en algunos casos (como es indudable en Carmen de Burgos),¹⁰ está mucho menos articulado y no deja de presentar fuertes contradicciones ideológicas en los primeros tiempos, vacilante entre la reivindicación “feminista” o de “lo femenino”, a menudo anclado aún en los prejuicios de la época respecto a la mujer.¹¹ Se trata de

⁷ Por ejemplo, Pascual Santacruz, “El siglo de los marimachos”, en la *España Moderna* (1907), o bien Juan López Núñez en *La Voz* (16 julio 1928), o incluso Sergio Valdés, “La mujer deportiva y la marimacho” en *Nuevo Mundo* (22 diciembre 1933), y un largo etc. Véase Estrada-López 2014.

⁸ Amparo Hurtado señala, además, a Concha Espina (coetánea, aunque antítesis de Carmen de Burgos desde el punto de vista ideológico), Sofía Casanova, María Martínez Sierra, Isabel Oyarzábal, María de Maeztu, María Goyri, Blanca de los Ríos, Carmen Baroja, etc. (Hurtado 1998: 142).

⁹ Estaríamos hablando de Margarita Nelken, Carmen Eva Nelken, M^a Teresa León, Sara Insúa, Elisabeth Mulder, Zenobia Camprubí, María Lajárraga, Federica Montseny, Victoria Kent, Rosa Chacel, etc. (Hurtado 1998: 143).

¹⁰ Sobre todo se centra en la educación de la mujer, estrechamente vinculada al regeneracionismo y el krausismo de la época, como punto de partida para la transformación social.

¹¹ De hecho, es un feminismo nada revolucionario, pero con un fuerte activismo en pro del divorcio, del voto femenino, incluso de la reivindicación del goce personal, contra las

escritoras con una formación escasa en la mayoría de los casos (cabe recordar que la universidad estaba vetada para las mujeres antes de 1910), hijas de familias de la burguesía media o alta, que empiezan su carrera literaria a menudo a partir de un matrimonio roto y de la mano de los estudios de magisterio. Se lanzan a publicar bastante tarde (en torno a los 40 años), luchando contra los estereotipos de la época respecto al papel tradicional asignado a la mujer, y reivindicando una vocación literaria que las convierte desde un principio en mujeres “excéntricas”, o incluso de dudosa fama. Carmen de Burgos, por ejemplo, abandonará a su marido en 1901 y se trasladará a Madrid con su hija y su hermana Catalina para ejercer de maestra y periodista como redactora del *Diario Universal*, donde, bajo el pseudónimo “Colombine” (que la hará famosa), firmará una columna diaria titulada “Lecturas para la mujer”,¹² años antes de la aparición de sus obras más comprometidas con la emancipación de la mujer, como por ejemplo *La mujer moderna y sus derechos* (1927). Su labor en la Asociación de la Prensa de Madrid (APM), fundada en 1895 y mayoritariamente formada por hombres, fue rompedora, propia de una pionera, desde su ingreso en 1907, cuando solo había 5 mujeres asociadas, frente a los casi 180 hombres que la componían. De hecho, De Burgos pasa por ser la primera corresponsal de guerra que hubo en España en 1909, la primera que firmó como redactora de un periódico (“Diario universal” ya en 1903, más tarde “Heraldo de Madrid”, entre otros, como “El Globo”, *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *El País*, *Nuevo Mundo*, *El Globo*, *La Correspondencia de España*). Junto a M^a Atocha Ossorio y Gallardo, Consuelo Álvarez Pool, Jesusa Granda y Lahín y Salomé Núñez de topete (que también fue traductora), De Burgos pasa por ser un claro ejemplo de mujer intelectual de la época, formada en el krausismo y en el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, próxima al socialismo y defensora de los derechos de la mujer desde una temprana fecha (Hernando 2010: 39).

Una posición que conquista pronto, con la publicación de los resultados de la encuesta sobre “El divorcio en España” –en la que se posicionaron muchas figuras del momento, como Azorín, Unamuno, Pío Baroja, etc.- en “El Diario Universal” en 1904 -surgida de la iniciativa de crear un “Club de matrimonios mal avenidos”-, encuesta que constituyó un gran escándalo, y que se considera

limitaciones y prohibiciones de las instituciones consideradas “represoras”, como la Iglesia o el Estado. Véase, a este respecto, Establier Pérez 2000, como también Ballarín 1996, quien se hace eco de la expresión que acuñó M^a Aurèlia Capmany hace años sobre este tipo de feminismo al denominarlo “feminismo vergonzante”.

¹² Fiel a sus posiciones krausistas, insistirá en la necesidad de sacar a la mujer de su incultura, demostrando la base substancialmente didáctica de toda su obra, ya muy presente en esta columna.

un verdadero hito en la España de principios del siglo XX.¹³ Cabe recordar que en la época la mujer estaba mayoritariamente recluida en casa, con tan solo los derechos que le otorgaban sus padres (primero) y su marido (después), y era tratada como una menor de edad según el código civil de la época. Desde ese momento, *Colombine* pasó a estar considerada como “periodista audaz y progresista” (Abellán 2010: 56). A pesar de ciertas vacilaciones, De Burgos se convirtió en una sufragista muy activa en los años 20, y fue nombrada presidenta de la Liga Internacional de las Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas: un verdadero icono en la cruzada de las mujeres por su emancipación. Atrás quedaba, ya en 1906 (en ocasión de la conferencia que dio en Roma) su defensa, de origen krausista, de la “perfecta casada”, entendida como “directora del hogar, educadora del hombre, compañera y madre” (Establier Pérez 2000: 25):¹⁴ una posición que se acentuará mucho más después de la Gran Guerra, en los años 20.

Pero De Burgos rompía esquemas no solo en el periodismo, sino también como conferenciante y en su actividad literaria, así como -más tarde- en su militancia política, y en su vida personal, por su relación con Ramón Gómez de la Serna, bastantes años más joven que ella, desde 1908 hasta 1929 aproximadamente. Toda su producción (novelas, narraciones breves, biografías, ensayos, conferencias, crónicas, artículos periodísticos, obras no literarias, incluso traducciones...) se ve animada, en mayor o menor grado, de la reflexión sobre la mujer, a menudo con tono vindicativo y destacando las injusticias de su condición, y la infantilización de la mujer en la sociedad española de la época. Una reflexión que se expresa desde la novela corta en modo superlativo, y que se articula literariamente en base a varios tipos de mujer: la entretenida, la ingenua y vencida, la malcasada, la envenenada por el arte, la degenerada, y la moderna: algunas sucumben, otras alcanzan su liberación. (Minesso 2011: 181), que se encara a la cuestión femenina (la necesidad de educación, el voto femenino, la relación con el trabajo, la dependencia económica y emocional con relación al hombre, la relación con la

¹³ A esta encuesta le siguieron otras iniciativas similares, como la campaña contra la pena de muerte; la encuesta sobre el sufragio femenino en el “Heraldo de Madrid” (1906 y 1920: en el primer caso contra el voto de las mujeres; en el segundo claramente a favor); las críticas a “El artículo 438” (1921) del Código Penal, que trataba sobre el adulterio, etc.

¹⁴ Su defensa de un “feminismo moderado”, contrario a lo que entendía como “feminismo exagerado” que consideraba “nocivo” para la sociedad, es muy evidente en esta conferencia, que fue más tarde publicada por Sempere como *La mujer en España* (1906). En ella defendía fundamentalmente el rol de madre de la mujer, tanto como rechazaba a la “mujer degenerada”, y al “marimacho”. Pero su ideal no corresponde ya al “ángel del hogar”, la mujer sumisa, humilde, modesta, sino más bien una mujer activa, valiente, independiente, con participación en la sociedad. Es lo que Pilar Ballarín ha dado en llamar “feminismo vitalista” (Ballarín 1996).

guerra, la “virilización” de la mujer en la sociedad moderna,¹⁵ la posición respecto al matrimonio, al amor libre, al divorcio.... todo ello recorrido por el gran tema de la maternidad, que siempre aflora de un modo u otro). En este sentido, destaca *Puñal de claveles* (1931), una de sus últimas obras, inspirada en el conocido crimen de Níjar, en 1928, (que también inspiró *Bodas de sangre*, de García Lorca), donde la protagonista, Pura, elige el camino de la pasión frente al respeto de los convencionalismos sociales.

De Burgos se nos presenta, de hecho, como una figura emblemática del primerísimo –y primerizo– feminismo hispano del primer tercio del siglo XX, con fuerte presencia en el espacio público, fundadora de la Cruzada de Mujeres Españolas en 1921, y presidenta de la Liga Internacional de Mujeres en 1923, años más tarde (1931), fundadora de la Logia Femenina Amor, de la que fue Gran Maestre, comprometida con el Partido Radical Socialista en las elecciones de 1932, pocos meses antes de su fallecimiento repentino.

3. Y, sin embargo... Moebius

A pesar de su innegable perfil feminista que acabamos de recoger, De Burgos presenta indudables vacilaciones en el pensamiento sobre la mujer de su época. La razón no solo hay que buscarla en su formación krausista,¹⁶ que, si bien fomentaba la educación femenina, también favorecía el ideal de la perfecta casada. También hay que considerar los estudios de endocrinología del primer tercio del siglo XX, y en general el discurso médico sobre la mujer y su sexualidad que se impone en esos años. La posición de De Burgos al respecto coincide en gran medida con la de su amigo, el médico Gregorio Marañón, en su teoría de la intersexualidad y la ley de biogenética, que contribuyó a reforzar la dicotomía de géneros, y, en consecuencia, a considerar las excepciones a la misma como “anormalidades sexuales”, lo cual comportaba la “patologización de los

¹⁵ Tema sin duda clave en este primer feminismo, pues apunta a un problema social al cuestionar el matrimonio y la familia, y demuestra como esta reflexión sobre el género es en realidad una reflexión sobre los roles sociales de hombres y mujeres, que pone en jaque a la sociedad de la época. En este sentido, destaca la novela *Quiero vivir mi vida* (1931), de De Burgos, que resume en gran medida las limitaciones de las posiciones feministas de la autora. (Estrada-López 2014)

¹⁶ Las teorías de Kraus estuvieron en auge en España entre 1875 y 1900 aproximadamente. Defendía la reforma de la educación y promovía especialmente la educación femenina, pues sostenía que una mejor instrucción de la mujer era clave en la regeneración social de España, al ser las mujeres básicamente las “educadoras” de las nuevas generaciones, por lo que no cuestionaba su posición social como madre y esposa, ni la institución familiar.

individuos cuyos comportamientos no se ajustaran a lo prescrito por la sociedad” (Kirkpatrick 2003: 177).¹⁷

Las posiciones marañonianas, y el subsiguiente “temor”, para toda mujer que destacara en las ciencias, las artes, la política, etc., a que la “masculinizaran” se aprecia claramente en la conferencia que De Burgos dio en 1911 que tenía por título “Misión social de la mujer”:

No he logrado fijar aún la verdadera acepción de la palabra *feminismo* ... La he oído aplicar a mujeres masculinizadas que abominan del amor y del hogar. Esas que visten sombreritos redondos, traje sastre, sin un encaje ... sin una flor... sin un perfume... La he oído también simbolizando en ella la causa del progreso, de la emancipación y de la cultura de la mujer. Así es que en realidad yo no sé si soy feminista. *Me da miedo un feminismo que tiende a masculinizar a la mujer, que viene acompañado de los delirios y desequilibrios de las que no supieron entender su verdadero significado*: y en cambio la idea de libertad y dignificación de nuestro sexo tiene en mí un paladín apasionado, romántico e idealista... (Establier 1999: 189; la cursiva es mía).

Siguiendo las teorías de su amigo, prefiere una clara diferenciación sexual y la eliminación de la indeterminación sexual como un “hecho monstruoso”, alejándose de la masculinidad femenina, que se describe como un estado psicológico y fisiológico patológico, donde no solo aflora el “marimacho”, sino la exacerbación de la sexualidad en los ataques de “mesalinismo”. Resulta obvio el sustrato lombrosiano de este discurso, dado que la masculinización de la mujer era ya una de las características que señalaba Lombroso en el sujeto criminal. Sin embargo, más allá de estos rastros de Naturalismo científico nos interesa mostrar aquí que esta “masculinización femenina” cuestiona directamente el rol tradicional de la mujer-madre,¹⁸ por lo que la emancipación femenina pasa a ser una cuestión social de primer orden: no es tema de libertades personales, es un asunto de Estado. En realidad, solo resulta aceptable la libertad de la mujer si se

¹⁷ Véase, por ejemplo, Maraño 1930.

¹⁸ El rasgo característico de la “anormalidad” del marimacho se centra en su ausencia del instinto maternal: “La mujer *normal*, por consiguiente, en nuestros tiempos como en los antiguos, tiene y tendrá siempre, como misión fundamental, el ejercicio de las funciones sexuales primarias que constituyen la maternidad” (Maraño 1967: 17; *apud* Estrada-López 2014: 223). Maraño no dejará de fomentar ese supuesto “instinto femenino con que se acoplan, *casi por adivinación*, las mujeres a sus hogares”, de promover ciertos modelos de familia y de educación para perpetuar el orden establecido por los roles de género dentro de un esquema de dominación masculina” (Estrada-López 2014: 224; las cursivas son mías). Solo se librarían las monjas, “casadas” con Dios como es sabido. Hay ejemplos muy claros en la obra literaria de De Burgos que ilustran este tema, como, por ejemplo, *La malcasada* (1923), o *Quiero vivir mi vida* (1931), entre otros.

sigue preservando la hegemonía patriarcal. Y, de hecho, para De Burgos, la mujer no dejará nunca de ser “la madre”. Desde esta perspectiva, la preocupación por la educación de la mujer adquiere nuevos visos, mucho menos inocentes, pues está impregnada de ideología, regeneracionista, sí, pero mucho más discutible desde posiciones feministas. La necesidad de fomentar la educación de la mujer responde, de hecho, al deseo, bien articulado en el krausismo, de “contribuir al bien común realizando con esmero las relevantísimas tareas de intendencia doméstica”. (Establier-Pérez 2000: 179). Sus vacilaciones iniciales en cuanto al feminismo se plasman, al fin y al cabo, en una noción de la emancipación femenina que defiende la igualdad en el plano moral y social, siempre que se preserve la radical desigualdad biológica de los sexos, y sus roles sociales establecidos.

Fiel al krausismo de su formación, la “eminente educadora”¹⁹ (Ballarín 1996: 57) que fue De Burgos centró, sin embargo, su actividad “didáctica” sobre todo en su obra literaria (tanto en las novelas, narraciones cortas y traducciones) y principalmente en el periodismo, pues concebía el periódico como una suerte de “cátedra social”.

Pero De Burgos abandonará ya sus reticencias en los años 20, cuando se hace eco de un feminismo mucho más reivindicativo a favor de los derechos de la mujer. *La mujer moderna y sus derechos* (1927) ilustra perfectamente esta evolución en su pensamiento. De hecho, el feminismo se consolida bastante tarde en España, alrededor de la Primera Guerra Mundial, y siempre en abierta polémica sobre lo que significa ser “feminista”.²⁰ De Burgos ejemplifica claramente este estadio primerizo y vacilante de esos primeros años, el lastre aún muy visible de los prejuicios de su época, la contraposición entre “feminismo” y “feminidad”, en lo que se dio en llamar por M^a Aurèlia Capmany una suerte de “feminismo vergonzante”.

En ese contexto se sitúa la traducción que en 1904 De Burgos llevó a cabo para Sempere de una obra de Paul Julius Moebius, *Über den Physiologischen Schwachsinn des Wiebes*,²¹ publicada en 1900 en Alemania,²² que fue determinante en el discurso médico del primer tercio del siglo XX, y recurrente en el debate

¹⁹ De hecho, se recordará que De Burgos fue maestra en Granada ya desde 1895, y maestra superior en 1898. Dirigió asimismo el Colegio privado Santa Teresa de Almería, y en 1901 ingresó en la Normal por oposición, y obtuvo una plaza en Guadalajara. De ahí pasó, en comisión de servicios, a la Escuela de artes e Industrias de Madrid en 1906, momento en que iniciaba también en paralelo su carrera literaria en la capital.

²⁰ Véase especialmente Scanlon 1986.

²¹ Literalmente: “La deficiencia fisiológica mental de la mujer”

²² La obra fue traducida por de Burgos (con un subtítulo, como se comprobará) como *La inferioridad mental de la mujer* (*La deficiencia mental fisiológica de la mujer*), la cual incluye ya una interpretación del original.

público -y también político- en Europa, así como en España, en un momento clave de transformación social del país, pues se enfrentaba al gran tema del rol social de la mujer. El tratado de Moebius, absolutamente ofensivo para la mujer, venía a demostrar la incapacidad biológica de esta para llevar a cabo cualquier tarea intelectual, y entendía que la mujer intelectual y artista era un producto de la degeneración.²³ Lo hacía basándose en supuestas disciplinas científicas, muy comunes en la época, como la craneología, la frenología, etc. Pero sobre todo advertía sobre el gran peligro de degeneración social que se ocultaba detrás de la emancipación de la mujer. Ni que decir tiene que Moebius inspiró una gran parte del discurso misógino y antifeminista en la España de esos años. Baste recordar aquí al Dr. Roberto Novoa Santos y su volumen *La indigencia espiritual del sexo femenino* (*Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental. Su explicación biológica*, de 1908; o a los comentarios de Edmundo González Blanco que en 1905 defendía las tesis de Moebius en “Nuestro Tiempo”, en línea con su volumen *El feminismo en las sociedades modernas* (1903), en un discurso claramente sexista impregnado de pseudo-cientifismo; entre muchos otros escritos del discurso médico de la época, así como comentarios y artículos aparecidos en la prensa española de esos años, hasta bien entrada la década de los 20 del siglo pasado. Ciertamente también hubo voces masculinas en contra de las tesis moebianas, como Miguel Romera Navarro (con su *Ensayo de una filosofía feminista. Refutación a Moebius*, de 1909, que fue reseñado precisamente por De Burgos en el “Heraldo de Madrid”).

En este contexto, y retomando una traducción anónima y muy poco conocida de ese tratado publicada en 1900 por la “Revista de Ciencias Médicas de Barcelona”,²⁴ De Burgos se enfrasca por encargo de la editorial Sempere en esta tarea en una más que evidente voluntad provocadora en un triple sentido, y quizá también por motivos crematísticos (como una parte importante de su ingente labor como traductora²⁵). Provocadora, decíamos, siendo De Burgos como era ya conocida como una escritora y defensora de los derechos de la mujer. Provocadora también sin duda por las propias contradicciones y vacilaciones de De Burgos sobre el concepto de feminismo. Y provocadora, en tercer –pero no último- lugar, por las constantes injerencias de la traductora en el original para hacer patente su “voz” en el texto: mediante la introducción –que hace referencia

²³ Como muestra: “Su esterilidad mental es cercana a la imbecilidad, ya que carece de opinión propia y de discernimiento entre el bien y el mal”. Moebius insiste recurrentemente en que los ideales feministas son contrarios e incompatibles con la maternidad, y que el desarrollo cerebral atrofia los órganos reproductores de la mujer, que se convierte así en una suerte de “andrógino repulsivo”. (Simon Palmer 2010: 160-161).

²⁴ Cfr. “Revista de Ciencias Médicas de Barcelona”, XXVI (1900), pp. 321-333 y 461-468.

²⁵ La propia De Burgos hablaba del “trabajo de hojarasca para ganar el sustento” (en su *Autobiografía*, publicada por Sempere en 1909. (Ubach 2010: 35).

al escándalo que ha suscitado el libro en Europa-, porque recoge los tres prólogos anteriores preparados por Moebius –que son de carácter autojustificativo y centran el rol social de la mujer en su maternidad-, por los abundantes comentarios y escritos al margen por parte de la traductora, etc.; a los que se añadirán al poco tiempo múltiples y diversos materiales más: reseñas, críticas, entrevistas, escritos en epistolarios y diarios personales, etc., a los que esta traducción dio lugar, y en los que en muchas ocasiones De Burgos intentó justificarse por su decisión de traducir una obra tan sumamente ofensiva para las mujeres. Todos estos materiales paratextuales nos brindan un singular caso de articulación entre el discurso del autor y del traductor, que cuestiona en parte la “autoridad” del original,²⁶ amparado en el tratado médico, es decir, en la ciencia como discurso neutro y marcado por el progreso social.

No hay duda de que De Burgos, al traducir a Moebius en 1904, se coloca en el ojo del huracán, persigue la polémica, incita a la discusión... y al tiempo contradice, al hacerlo, las propias tesis moebianas sobre la mujer. Pero en muchos aspectos coincide con el autor sobre la diferenciación sexual de roles sociales – diferencia, que no superioridad de los hombres sobre las mujeres-, como su pensamiento sobre la mujer en esa misma época, que es abiertamente polimórfico como hemos visto y contrario al “feminismo radical”, pone de manifiesto. Su discurso sobre la mujer es mucho más ambiguo y contradictorio, más vacilante que el de otras feministas españolas de la primera etapa (como Pardo Bazán, por ejemplo).

De hecho, las ideas dominantes en el discurso sobre la mujer a principios del siglo XX excluyen a la mujer de la creación (literaria, artística, también de las ciencias y del pensamiento) apelando a la naturaleza: una diferenciación biológica de sexos que apunta al gran tema de la diferencia de roles sociales, y de la igualdad entre hombres y mujeres, donde la maternidad es la gran piedra de toque: la mujer como procreadora, pero no como creadora.

²⁶ La tesis de Dolores Sánchez es que De Burgos acepta el encargo con pleno conocimiento de causa, es decir, con la voluntad de intervenir en la agenda feminista de la España de la época, es decir, como un acto de militancia y de agitación social. (Sánchez 2014). Personalmente tengo ciertas dudas sobre la claridad de dicho propósito en De Burgos, máxime si tenemos en cuenta otras obras suyas, como por ejemplo el prólogo a la traducción que Magdalena de S. Fuentes hizo en 1907 para Sempere: *El mundo de las mujeres*. “*Conversaciones feministas*”, de Roberto Bracco. El discurso sobre la mujer de Bracco en esta obra (muy centrado en la mujer napolitana), cuestiona la inversión de roles y valora el papel de la mujer como madre.

4. Conclusiones

Luces y sombras en el discurso de De Burgos sobre la mujer, por tanto. En él se aprecia una innegable evolución, un desarrollo hacia posiciones feministas más maduras, pero que permanece siendo en etapas avanzadas (véase sino *La mujer moderna...*, de 1927, o *Quiero vivir mi vida*, de 1931) un feminismo a favor de los derechos de la mujer que preserve, no obstante la “esencialidad” femenina: la igualdad en derechos y la condena de toda supuesta superioridad masculina, pero, al mismo tiempo, en defensa de la diferenciación social y sexual de los géneros. Un feminismo de la diferencia, vitalista, optimista y un tanto *naïf*, que al pivotar sobre el tema clave de la maternidad como principal misión de la mujer nos muestra claramente sus limitaciones: ese deber sempiterno e “ineludible” con la especie que los hombres han construido para nosotras.

Referencias bibliográficas

- Abellán, José Luis. (2010). “Carmen de Burgos y *El Divorcio en España*”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI (extra Junio 2010): 55-57.
- Álvarez, M^a Teresa. (2003). *Ellas mismas: mujeres que han hecho historia contra viento y marea*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Arriaga, Mercedes. *La literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia*, on line.
- Ballarín, Pilar. (1996). “Carmen de Burgos y la educación de las mujeres”, en: Naveros, Miguel & Navarrete-Galiano, Ramón. (eds.) *Carmen de Burgos. Aproximación a la obra de una escritora comprometida*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 57-70.
- Bravos Cela, Blanca. (2003). *Carmen de Burgos (1867-1932): contra el silencio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Butler, Judith. (1999). “Sujetos de Sexo/Género/Deseo”. En: Carbonell, Neus & Torras, Meri. (eds.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libro, pp. 25-76.
- Carbonell, Neus & Torras, Meri. (eds.). (1999). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libro.
- Clemessy, Nelly. (1983). “Carmen de Burgos: novela española y feminismo hacia 1920”. *Iris*, 4: 39-53.
- Croce, Benedetto. (1979). *Breviario de estética*. Trad. anónimo. Madrid: Espasa-Calpe.
- Establier Pérez, Helena. (2000). *Mujer y feminismo en la obra de Carmen de Burgos “Colombine”*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Establier Pérez, Helena. (1999). “La evolución del pensamiento feminista en la obra de Carmen de Burgos”. En: Jiménez Tomé, M^a José (Coord.). *Pensamiento, imagen, identidad: a la búsqueda de la definición de género*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 185-206.

- Estrada-López, Lourdes. (2014). "Marginalización secundaria en *Quiero vivir mi vida* (1931) de Carmen de Burgos", *Letras Femeninas* 40 (2): 217-232.
- Freixas, Laura. (2015). *El silencio de las madres*. Barcelona: Aresta.
- Hernando, Bernandino M. (2010). "Carmen de Burgos, la APM y aquellas admirables chicas del 98", *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI (extra Junio 2010): 37-41.
- Hurtado, Amparo. (1998). "Biografía de una generación: Las escritoras del noventa y ocho", en: Zavala, Iris M. (coord.). Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), vol. V: "La literatura escrita por mujer (Desde el siglo XIX hasta la actualidad)", Madrid: Anthropos, pp. 139-154.
- Kirpatrick, Susan. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- Lombroso, Cesare & Ferrero, Guglielmo. (1893). *La mujer delincuente, la prostituta y la mujer normal*, Turín.
- Mangini, Shirley. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Marañón, Gregorio. (1930). *La evolución de la sexualidad y los estadios intersexuales*.
- Marañón, Gregorio. (1967). "Psicología y feminismo", en: *Obras completas*, vol. III, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 9-33.
- Martínez-Garrido, Elisa. (1996). "Amor y feminidad en las escritoras de principios de siglo". En: Naveros, Miguel & Navarrete-Galiano, Ramón (eds.). *Carmen de Burgos. Aproximación a la obra de una escritora comprometida*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 13-38.
- Martínez López, Cándida. (1996). "Mujeres, cultura y poder. Metáforas de ausencias y silencios", en: Naveros, Miguel & Navarrete-Galiano, Ramón. (eds.) *Carmen de Burgos. Aproximación a la obra de una escritora comprometida*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 41-53.
- Minesso, Bárbara. (2011). Malcasadas, vencidas y liberadas. Anhelos de cambio en la narrativa de Carmen de Burgos, 'Colombine', *Cuadernos de Aleph*, 3 (2011): 173-183.
- Moebius, Julius (1904). *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*. Valencia: Sempere.
- Morandini, Giuliana (1997). *La voce che è in lei. Antologia della narrativa italiana tra 800 e 900*. Milán: Bompiani.
- Muñoz López, Pilar. (2012). "Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX", *Arenal* 19(2) (julio-dic. 2012): 393-413.
- Nordau, Max. (1910). *Psicofisiología del genio y del talento*. Madrid.
- Novoa Santos, Roberto. (1929). *La mujer, nuestro sexto sentido y otros esbozos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Núñez Rey, Concepción. (1996). Carmen de Burgos y su obra literaria, en: Naveros, Miguel & Navarrete-Galiano, Ramón. (eds.) *Carmen de Burgos. Aproximación a la obra de una escritora comprometida*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 95-108.

- Núñez Rey, Concepción. (1999). "Carmen de Burgos en la Generación del 98". En: *1898-1998. Un siglo avanzando hacia la igualdad de las mujeres*. Madrid: Dirección General de la Mujer, Comunidad de Madrid.
- Núñez Rey, Concepción. (2005). *Carmen de Burgos 'Colombine' en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación J. M. Lara.
- Pardo Bazán, Emilia. (1890). *La mujer española y otros artículos feministas*. Madrid: Editora Nacional.
- Pujante Segura, Carmen M^a. (2010). La 'excentricidad' de Carmen de Burgos y la novela corta. Aportación al canon femenino-feminista español, en: González de Sande, Mercedes & López-Criado, Fidel. (coords.), *La mujer en la literatura, la sociedad y la historia: Identidad, cambio social y progreso en las culturas mediterráneas (Actas del X Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea, Università di Bergamo 18-20 mayo 2009 / Universidad de La Coruña 25-26 mayo 2009)*, pp. 181-188.
- Sánchez, Dolores. (2014). "Productive Paradoxes of a Feminist Translator: Carmen de Burgos and her Translation of Möbius' Treatise, *The Mental Inferiority of Woman* (Spain, 1904)", *Women's Studies International Forum*, 42 (2014): 68-76.
- Scanlon, Geraldine. (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*. Madrid: Akal.
- Simón Palmer, M^a Carmen. (2010). "Carmen de Burgos, traductora", *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI (extra Junio 2010): 157-168.
- Ubach Medina, Antonio. (2010). "Carmen de Burgos y Ramón Gómez de la Serna", *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI (extra Junio 2010): 31-36.
- Ugarte, Michael; Glenn, Kathleen M. & Mazquiarán De Rodríguez, Mercedes. (eds. and introds.). (1998). "Carmen de Burgos ('Colombine'): Feminist avant la lettre". En: *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self*. Columbia: University of Missouri.

DA CLEMENTINA A BABY FEMMINISTA: L'EREDITÀ DI ADELA TURIN

Laura De Liso
Ministero della Pubblica Istruzione

Riassunto

Nel 1976 Adela Turin pubblica, con la casa editrice da lei fondata "Dalla parte delle bambine", *Arturo e Clementina*, un piccolo libro illustrato che racchiude il seme di un cambiamento e soprattutto un desiderio: educare i bambini a una visione nuova del rapporto tra i sessi. Seguono una serie di pubblicazioni, tra cui *Rosaconfetto* e *Una fortunata catastrofe* che raccontano di elefantesse che non vogliono essere rosa e di topine, piccole eroine in grembiule, che sovvertono l'ordine immutabile del focolare domestico. Adela Turin va oltre e nel 1994, dopo una conferenza dell'IBBY a Siviglia, fonda l'associazione Dalla parte delle bambine con cui condurrà una serie di indagini tra Italia, Spagna e Francia mirate a evidenziare l'androcentrismo presente nella letteratura infantile.

Parole chiave: Sessismo, letteratura per l'infanzia, educazione

En 1976 Adela Turin publica, con la editorial "Dalla parte delle bambine", *Arturo y Clementina*, un pequeño libro ilustrado que contiene la semilla de un cambio y sobre todo un deseo: educar a los niños a una nueva visión de la relación entre los sexos. Seguido de una serie de publicaciones, entre ellas *Rosaconfetto* y *Una fortunata, una catastrofe* que habla de elefantes que no quieren ser rosados y ratones, pequeñas heroínas delantales, que subvierten el orden inmutable del hogar. Adela Turin va más allá y en 1994, después de una conferencia de IBBY en Sevilla, fundó la asociación Dalla parte delle bambine con la que realizará una serie de investigaciones entre Italia, España y Francia para destacar el androcentrismo presente en la literatura infantil.

Sexismo, literatura infantil, educación

Gli anni '70 sono stati in Italia, e non solo, scossi da grandi rivoluzioni socio-culturali che hanno coinvolto la scena artistico-letteraria cambiandone inevitabilmente il volto. In quegli anni, una disegnatrice e instancabile ricercatrice italiana, Adela Turin, cominciava la sua piccola e martellante battaglia, pubblicando senza sosta dei libri illustrati per bambini di grande carica provocatoria.

Non sarà preoccupazione di questo lavoro, interrogarsi su cosa sia la letteratura per l'infanzia (o giovanile, come alcuni preferiscono definirla) né sull'annoso dibattito relativo all'opportunità di definire tale tipo di scrittura

“letteratura”; infatti, il fine pedagogico dei racconti dedicati ai giovanissimi è, secondo Croce, inconciliabile con la definizione stessa di “arte”:

Ma l’arte per bambini non sarà mai arte vera. Dal punto di vista pedagogico, ossia dello sviluppo dello spirito infantile, a me sembra che difficilmente si possa dare in pascolo ai bambini l’arte pura, che richiede troppa maturità di mente, troppo esercizio di attenzione, troppe esperienze psicologiche, per essere gustata. Lo splendido sole dell’arte non può essere sostenuto dall’occhio ancor debole dei bambini e dei fanciulli... (Croce, 1903: 352-353)

Superata o meno tale considerazione da parte della critica è doveroso oggi occuparsi di questa fetta imponentissima del panorama editoriale italiano ed europeo, e non solo perché è l’unica in crescita dal 2014, (Peresson, 2015) ma soprattutto perché è in rapido e inarrestabile cambiamento, visto che si rivolge ad un pubblico che per sua stessa natura è inafferrabilmente mutevole.

Adela Turin, classe 1939, è senz’altro una donna dai molteplici interessi: disegnatrice, stilista, storica dell’arte, ha lavorato per anni per il gruppo *La Rinascente* insieme a Nella Bosnia, fedele illustratrice di molti dei suoi racconti. Pubblicate e tradotte in molte lingue, le sue storie hanno contribuito all’analisi e alla riflessione sugli stereotipi di genere nella letteratura per l’infanzia. Omaggiando il saggio di Elena Gianini Belotti *Dalla parte delle bambine*¹, fonda nel 1975, insieme alla Bosnia², la casa editrice omonima e, circa vent’anni dopo, un’associazione col medesimo intento: «restituire a ogni individuo che nasce la possibilità di svilupparsi nel modo che gli è più congeniale, indipendentemente dal sesso a cui appartiene» (Gianini Belotti, 1975: 8).

In Europa sono anni di riflessioni socio-antropologiche che danno vita a diverse associazioni a favore dell’emancipazione delle donne come “*Editions des femmes*”³ creata da un collettivo capeggiato da Antoinette Fouque.

¹ Nel noto saggio la Belotti appoggia la tesi per cui le differenze tra maschi e femmine dipendono da condizionamenti culturali e non da fattori innati. Il mito della naturale superiorità maschile contro la naturale inferiorità maschile è ancora fortemente radicato nella nostra cultura e fintanto che non si contribuirà, uomini e donne, a scardinare i condizionamenti psicologici dei sessi e la struttura stessa della nostra società, ci sarà sempre una forte disuguaglianza.

² Nella Bosnia è un’illustratrice, decoratrice e stilista milanese. Ha lavorato per anni per *La Rinascente* insieme alla Turin per la quale ha illustrato moltissimi racconti.

³ La *Editions des femmes* è stata fondata nel 1972 dal collettivo Psicanalisi e Politica, guidato da Antoinette Fouque. Incentrato su opere principalmente femminili, si dedica alla difesa dei diritti delle donne e alla loro emancipazione. Il primo best seller lanciato dall’associazione è stato proprio “*Dalla parte delle bambine*” della Belotti. Nel 1980 la Fouque si dedica alla produzione di audio libri che vantano performances di artisti famosi da Isabelle Adjani a Gerard Depardieu.

L'attenzione ai diritti delle donne, alla voce femminile nel panorama politico, culturale e lavorativo si fa insistente e nel giro di un decennio sembra che la guerra sia vinta e che non ci sia posto in Occidente cui la donna non possa ambire né cosa che non possa raggiungere. Ma, frequentando le librerie e le biblioteche negli ultimi anni, ci si accorge che forse quella di cui parlo era solo una battaglia e non una guerra vinta: se gli editori sentono la necessità di riempire gli scaffali di libri per ragazzine ribelli⁴, mirabolanti biografie di grandi donne del passato e del presente, novelle amazzoni formato bambina, allora c'è ancora bisogno di liberare i piccoli lettori da stereotipi di genere così inconsapevolmente nascosti tra le righe da non far sospettare minimamente la loro esistenza.

Uno degli studi sociologici più incisivi della Turin, 'Attention Album'⁵, sovvenzionato dalla Commissione Europea nell'ambito del programma Socrates, ha fatto il punto sulla situazione fortemente discriminatoria presente nei libri dedicati ai giovanissimi lettori (0-9 anni). L'inchiesta prende in analisi 725 personaggi umani o umanizzati nei libri per l'infanzia (prevalentemente nelle pubblicazioni francesi del 1994) e scandaglia i ruoli sociali da essi ricoperti, le ambientazioni e le relazioni che li caratterizzano. Ne emerge un mondo popolato per lo più da protagonisti maschili circondati da personaggi femminili in ruoli tipicamente subalterni: papà autoritari che leggono il giornale in poltrona e mamme impegnate ai fornelli, bambine sciocchine senza alcuna inclinazione degna di nota e fratellini furbetti, dediti ad attività eccitanti. Le cose sembrano poco cambiate dal 1972, anno in cui uscì sulla rivista francese "L'école des parents" l'inchiesta di M. J. de Lauwe "L'enfant et son image"⁶: i personaggi femminili, in netta minoranza, sono «pure e semplici comparse di nessun peso, esclusivamente addette ai servizi» (Gianini Belotti: 1973: 105). Ed è proprio così che ci appaiono nelle prime pagine dei racconti della Turin: la signora Ratti cucina e bada alla famiglia mentre il marito in pantofole si gode il dopo lavoro in poltrona, Clementina resta a casa mentre Arturo va in cerca di cibo da condividere, le bonobe raccolgono tutto il giorno semi e radici mentre i maschi se ne vanno a Belfast a imparare l'inglese e così via. Nelle prime pagine

⁴ Si fa riferimento a *Storie della buonanotte per ragazze ribelli. 100 vite di donne straordinarie*, pubblicato nel 2017 da Mondadori che ha sapientemente dato avvio ad una serie di pubblicazioni per bambini e adolescenti, in cui il ruolo femminile è fortemente rivalutato. Delle stesse autrici, a un anno di distanza, esce il secondo volume in edizione a colori.

⁵ Nel 1996 con il patrocinio della Commissione Europea, l'associazione "Du cote des filles" passa in rassegna 537 libri illustrati per l'infanzia pubblicati prevalentemente in Francia, Spagna e Italia. Lo studio analizza scrupolosamente i contenuti (testi e immagini), l'edizione e la diffusione delle pubblicazioni, soffermandosi sul conseguente impatto sui giovani lettori e sui genitori.

⁶ In "L'école des parents" n.3, marzo 1972

l'autrice sembra quasi portare all'esasperazione una visione del mondo atavicamente stereotipata: femmine e maschi, ognuno al proprio posto, stabilito quasi da una legge superiore quanto occulta. Poi all'improvviso, il capovolgimento, la ribellione all'ordine precostituito: le femmine prendono in mano la loro vita e decidono di darle un nuovo corso, che il più delle volte all'inizio provoca scandalo e indignazione per poi incontrare l'accettazione (passiva o meno) da parte della comunità. Impossibile soffermarsi in quest'occasione su tutta la produzione dell'autrice milanese che merita la giusta attenzione per gli infiniti spunti di riflessione e per la sua incredibile attualità; pertanto, senza illusione di esaustività alcuna, mi soffermerò su due dei suoi racconti più emblematici, simili e pur strutturalmente diversi: *Arturo e Clementina* forse, il libro più conosciuto e rappresentativo della sua produzione e *Una fortunata catastrofe* in cui l'ordinaria routine casalinga viene inaspettatamente stravolta da un imprevisto tanto spaventoso quanto risolutivo.

Arturo e Clementina, pubblicato nel marzo 1976, è un inno alla libertà e alla profondità dell'animo femminile: la struggente e disarmante bellezza dei tesori che ogni donna racchiude in sé e che troppi uomini tentano, oggi come in passato, di imbrigliare tra le mura domestiche o di imbavagliare a suon di grembiuli e di pannolini da cambiare. Non avrei mai creduto di essere anch'io una Clementina: fino a pochi anni fa ero estremamente convinta della mia totale emancipazione da certi stereotipi ridicoli e mi sarei di certo offesa se qualcuno avesse osato paragonarmi ad una topina in grembiule o a una tartaruga remissiva. Alla prima lettura l'ho trovato scarno, abituata com'ero, alle favole strabilianti e originali che tutte le sere leggevo ai miei bambini. La seconda volta che l'ho letto mi ha fatto sentire triste cosicché ho deciso di leggerlo una terza volta per capire perché mi avesse lasciato una sensazione così malinconica. E dunque il punto era che mi sono sentita Clementina, con le dovute differenze, s'intende: nessun compagno mi ha mai apertamente scoraggiato a vedere il mondo o a dedicarmi alla pittura o a improvvisarmi suonatrice di qualche strumento. Lo avevo fatto io. Sommessamente, in silenzio ma con costanza il mio inconscio deve aver scavato nei modelli della mia infanzia, letti, vissuti, guardati, ascoltati, e io, semplicemente io e nessun altro, ho fatto quello che tutti si aspettavano facessi: la moglie. Non ho mai messo il grembiule intorno ai fianchi ma forse ci ho strizzato bene dentro i miei sogni hippie e l'ho ficcato nel forno insieme al pasticcio di carne.

«In una bella giornata di primavera Clementina e Arturo, due giovani e belle tartarughe bionde, si incontrarono al bordo di un laghetto. E decisero di sposarsi la sera stessa. » (Turin, 2000: 9). Così inizia la storia. A quanto pare i due animaletti non si conoscono, non sanno nulla del carattere e delle

inclinazioni l'uno dell'altra. Ma sono "bionde" entrambe, quindi belle e vincenti e con tutte le carte in regola per far funzionare una fiaba fino al lieto fine. Eppure, dalla pagina successiva (e quell'ironico aggettivo "bionde" doveva pur voler dire qualcosa) ci accorgiamo subito che le cose non vanno: che Clementina ha in testa di realizzare se stessa nel suo matrimonio, in un certo senso di portarsi a compimento: di fare i viaggi che non ha mai fatto, di vedere posti e conoscere gente nuova e diversa da sé. Ma «Arturo sorrideva e accennava vagamente di sì». Le pagine a seguire raccontano una relazione mortificante in cui Clementina "sciocca" e "distratta" vede puntualmente frustrati i suoi sogni ingenui: invece di imparare a suonare il flauto Arturo le regalerà un grammofono per ascoltare la musica, invece dei viaggi all'estero dei dozzinali souvenirs, invece di imparare a dipingere dei quadri incorniciati di un amico pittore. E così Clementina accumula sul suo guscio piani e piani di regali e tesori e, nel suo cuore il disagio e l'inadeguatezza: sa che Arturo comincia a trovarla stupida con tutte le sue richieste naif e con la sua insoddisfazione ma, al tempo stesso, quel carico sul guscio comincia a diventare pesante per lei che sognava una vita di felicità leggera. Intanto Arturo va in giro, si dedica alla pesca e intrattiene rapporti col mondo e si chiede cosa mai possa desiderare sua moglie se non quello che ha. E cioè la contemplazione della vita e del suo amato compagno. E in un certo senso, Clementina è una privilegiata: non ha alcuna incombenza domestica, né grembiuli da indossare e niente pasti da cucinare proprio come le protagoniste dei libri per ragazzi pubblicati in quegli anni in cui «le attività eccitanti sono riservate ai maschietti mentre le femmine sono presentate come creature deliziosamente incapaci o nobili aiutanti» (Gianini Belotti, 1973: 104). Eppure un bel giorno all'improvviso (ma poi all'improvviso non è mai) Clementina decide che non può andare avanti così ed esce da casa per esplorare i dintorni. Esplora oggi, esplora domani, la tartaruga comincia ad apprezzare la nuova vita e respirare di nuovo la felicità. Arturo intuisce qualcosa «perché ridi così? Sembri un'idiot!» (Turin, 2000: 32) le dice un giorno, rientrato a casa, ma questa volta Clementina sta zitta, quasi non valga più la pena parlare con chi tanto non può capire.

La fine della storia è ineludibile: un giorno Arturo torna a casa e Clementina non c'è più. Ha lasciato il suo santuario a venticinque piani di tesori e regali e se n'è andata in giro per il mondo e per la sua vita. Il marito, stupito e sdegnato, racconta la sua delusione per il tradimento: «Veramente ingrata, quella Clementina, non le mancava niente: venticinque piani aveva la sua casa, piena di tesori» (Turin, 2000: 37). Non è dato sapere ai giovanissimi lettori, dove sia finita la loro eroina senza guscio, né se abbia realizzato o meno i suoi sogni di libertà spensierata.

Non posso immaginare che effetto possa aver fatto questa storia ai bambini e alla bambine di più di 40 anni fa. Di certo, per quanto semplice possa essere e per quanto graziose e vivide siano le illustrazioni di Nella Bosnia, non è un testo di immediata comprensione: la dolce sensibilità di Clementina, i suoi desideri incompresi, le brusche parole di Arturo...sono pillole di tristezza e rabbia per un lettore adulto o giovane ma non giovanissimo. Volendo essere certa della mia impressione, ho letto la storia ai miei figli di 7 anni (un maschio e una femmina per la precisione) e non sbagliavo: si sono soffermati moltissimo sulle immagini, assolutamente appropriate alla loro età, ma hanno colto solo il significato letterale del testo, ponendomi domande del tipo “perché Arturo regala a Clementina un grammofofono se lei voleva suonare il flauto?” o affermando “Arturo è cattivo perché dice a Clementina che è idiota” e “Clementina se ne va perché voleva guardare il mondo”. Ogni libro per l’infanzia è pensato per una specifica fascia d’età alla quale si adeguano contenuti, lessico e illustrazioni. Arturo e Clementina presenta, da questo punto di vista, delle evidenti incongruenze: il contenuto è adatto a giovani lettori dagli 8-9 anni in su ma il lessico e le immagini sono decisamente ideali per bambini più piccoli. Questa considerazione è solo parzialmente plausibile poiché va tenuto a mente che la storia non è pensata per i nostri figli 2.0, cresciuti e pasciuti tra tv e videogiochi, ma per bambini degli anni ’70, avvezzi cacciatori di fantasia tra le righe scritte e fruitori esigenti di disegni colorati. Un lettore di 9 anni, oggi, comprenderebbe quasi sicuramente “in toto” il messaggio di Arturo e Clementina ma troverebbe di certo, il lessico, la grafica e le illustrazioni troppo puerili, al contrario dei miei figli che non cogliendo il senso più nascosto del testo hanno trovato rifugio nelle illustrazioni ben fatte.

Qualche mese prima di *Arturo e Clementina*, l’autrice pubblica *Una fortunata catastrofe* forse il suo racconto più classico in cui, come sempre, ci presenta un quadretto familiare di partenza tanto rassicurante quanto stereotipato:

[...] Il signor Ratti era un bel topo, fiero dei suoi baffoni e della sua voce stentorea. La signora Fiorentina Ratti, modesta e remissiva, teneva il buco pulito e in ordine perfetto, e i bambini [...] lisciati e ben nutriti. [...] Dopo cena il signor Ratti raccontava ai figli affascinati le sue avventure di gioventù. (Turin, 2000:11-15)

La catastrofe, cui si riferisce il titolo, arriva come un *deus ex machina* a rivoluzionare le cose o, per meglio dire, a metterle a posto. Un giorno qualunque mentre il *pater familiae* è al lavoro, un guasto a una tubatura provoca un rapido allagamento della tana e la volitiva mamma topo si trova costretta a cercare un rifugio asciutto e sicuro per la sua famiglia:

Qualche ora dopo erano tutti rifugiati in un cassetto di un vecchio armadio abbandonato in soffitta. E la sera stessa c'erano già dei letti improvvisati per i bambini e la minestra calda sul fuoco. (Turin, 2000: 27)

Quando la sera, stanco e “verde di paura”, il signor Ratti ritrova la sua famiglia: «niente radio, niente giornale, niente aperitivo e niente pantofole» (Turin, 2000: 28). Col passare dei giorni, mamma topo, proprio come Clementina, comincia a curiosare fuori dal cassetto alla ricerca di oggetti e idee che possano rendere la sua vita, e non solo la sua casa, più accogliente: «erano delle vere avventure» a cui partecipavano anche i bambini. Ed è nel confronto tra questa pagina e una precedente che sta, a mio parere, tutto il succo della questione e l'essenziale differenza tra maschi e femmine. Prima della “catastrofe” l'autrice ci dipinge questo quadretto domestico:

Dopo cena il signor Ratti raccontava ai figli affascinati le sue avventure di gioventù. Le piramidi inviolate dall'uomo [...] le stive dei bastimenti pirata [...] e i primi passi sulla luna nascosto nello stivale di Armstrong. [...] i bambini alla sera sognavano nei loro lettini le prodigiose avventure del signor Ratti e si addormentavano beati pensando: “Il mio papà è un grande topo!” (Turin 2000: 15-23)

Dopo la catastrofe, agli occhi dei topini, le mirabolanti storie del papà impallidiscono dinanzi alle “vere” avventure che vivono con la mamma:

Seguita dai bambini faceva dei giri sempre più ampi della soffitta [...] erano delle vere avventure. Incontravano cani e gatti, entravano e uscivano da cesti e scatole [...] Di ritorno nel cassetto, attorno alla signora Fiorentina, i bambini commentavano, eccitatissimi, le avventure della giornata. Si stavano divertendo un mondo. (Turin 2000: 32)

Superato lo spaesamento iniziale, papà ratto si arrende al nuovo ordine e, in sordina, si ritaglia un inedito posticino ai fornelli:

Rinunciò anche alla radio –la chitarra e le canzoni ne coprivano la voce- e alle pantofole, perse nella catastrofe. Ma non gli riuscì proprio di rinunciare alle buone minestre. Così si mise al lavoro. [...] fu per lui un vero trionfo, e diventò difficile interromperlo quando raccontava le sue prodezze culinarie. (Turin 2000: 37)

I disegni di Nella Bosnia accompagnano perfettamente questa piccola grande rivoluzione casalinga: il grembiule della signora Ratti sparisce all'improvviso, così come la cravatta del marito davanti al pentolone di

minestra; i volti sono più sorridenti e distesi, e chitarre, spartiti, collane di perle rendono il cassetto della soffitta di gran lunga più vivo del buco tra la cucina e il ripostiglio.

La Turin, e la Bosnia con i suoi disegni, ci presentano il mondo familiare così com'è e un attimo dopo lo ribaltano per dirci come in realtà dovrebbe essere. Era il 1975, in Italia e non solo, un messaggio così forte e necessario doveva essere veicolato alle famiglie, e non solo ai bambini, con una presa di posizione inequivocabile e diretta, proponendo uno scardinamento radicale dei ruoli e buttando all'aria secoli di fiabe e racconti sessisti: il signor Ratti deve alzarsi dalla poltrona e rinunciare all'aperitivo gentilmente offerto dalla moglie, la quale dal canto suo, finalmente ha l'occasione di esprimere il suo lato più vivace, avventuroso, artistico e leggero pur conservando intatte le sue doti organizzative. D'altro canto nessuna forma letteraria esercita un controllo così forte sul proprio pubblico come la scrittura per l'infanzia; sarebbe riduttivo parlare delle sue finalità pedagogiche perché, indirizzando con chirurgica precisione il proprio scritto ad una specifica fascia d'età e scegliendo precise strategie di distribuzione, gli autori hanno il pericoloso potere di costruire identità. E questo discorso vale ancor più per le illustrazioni che sono in grado di arrivare laddove non arriva la parola scritta: bambini e bambine di tre o quattro anni sono perfettamente in grado, pur non sapendo leggere, di riconoscere tra due orsetti praticamente identici, chi dei due è mamma orso e chi papà orso, la prima perché magari è ai fornelli e il secondo perché legge il giornale in poltrona.

Una mamma che esce di casa con la sua valigetta portadocumenti, o che legge il giornale seduta in poltrona, direbbe ai bambini che le madri possono esercitare una professione, essere autonome, curiose, informate... Un'immagine che mostrasse, senza ironia e senza grembiuli a fiorellini, un papà che stira, direbbe ai bambini che dividere il lavoro domestico è normale... (Turin, 2003: 3)

Nel tentativo di semplificare ruoli e personaggi e renderli comprensibili ai bambini, la letteratura per l'infanzia corre il rischio di stereotipare, incasellare o addirittura svilire. Quasi non riuscisse a stare al passo con i cambiamenti sociali, la maggior parte delle pubblicazioni in questo settore continua a proporci modelli e comportamenti familiari superati o poco rispondenti alla realtà. Naturalmente esiste anche una fetta della nuova editoria italiana e straniera aperta alle novità e disposta a mettersi in gioco:

C'è un mondo di piccole case editrici che [...] è in grado di portare tra le proprie pagine storie dalle protagoniste e dai protagonisti più diversi, che fanno esperienze, vivono avventure, si interrogano [...], provano emozioni fortissime

e travolgenti [...]. Bambine e bambini che nessuno stereotipo potrà mai racchiudere in un modello ripetibile, libere e liberi di sognare tutto ciò che potranno e vorranno essere da grandi, di giocare ogni gioco, di litigare e rappacificarsi, di costruire un poco alla volta la propria identità. (Fierli, Franchi, Marini, 2016: 35)

Nel 2015 il gruppo infanzia dell'associazione SCOSSE⁷ ha realizzato il catalogo *Leggere senza stereotipi*⁸ che raccoglie le pubblicazioni libere da pregiudizi di genere e in linea con i cambiamenti socioculturali in atto. Dallo studio emerge un quadro incoraggiante, ma siamo ancora molto lontani da quelli che, con tutta probabilità, erano i sogni di Adela Turin quarant'anni fa, perché se, da un lato, è vero che le principesse in cima alla torre sono pressoché sparite dalle pagine dei racconti, dall'altra sono comparse eroine estremamente improbabili la cui personalità esuberante ed eccentrica sembra a volte cancellare, come per reazione, ogni traccia di femminilità. Qualche mese fa mi sono imbattuta, grazie ad un'amica libraia, in una pubblicazione che oserei definire sciagurata ma che mi ha permesso di riflettere sul rischio che si corre a fare certe rivoluzioni senza cognizione di causa o con troppa leggerezza: il libro a cui mi riferisco è un piccolo cartonato dal titolo *Feminist Baby* che vede protagonista una bimba in pannolino il cui unico scopo è quello di rendere la vita impossibile ai propri genitori. Sebbene i disegni siano simpatici e ben fatti - l'autrice⁹ è infatti in primis un'illustratrice - nessun messaggio educativo né tantomeno sensato arriva ai piccoli lettori (dai 5 in su) di queste ventiquattro coloratissime pagine. Ma il genitore che dovesse per puro caso avere tra le mani questo volumetto non potrà non riflettere sull'assurdità del suo contenuto, a partire dal titolo: l'aggettivo *feminist* accostato a *baby* fa rabbrivire per la sua puerilità e, nonostante l'intento provocatorio, non c'è nulla che faccia sorridere. Riteniamo di dover insegnare ai nostri figli di cinque anni il femminismo? La sensazione è che si voglia istigare le nostre bambine ancora in fasce a diventare delle guerriere arrabbiate in un mondo popolato da gente (maschi per lo più)

⁷ SCOSSE (Soluzioni Comunicative Studi Servizi Editoriali) è un'Associazione di Promozione Sociale, nata nel 2011 a Roma che si propone di contribuire alla costruzione di uno spazio pubblico aperto, partecipato e solidale, contro ogni esclusione sociale. Realizza e sostiene attività e politiche per le pari opportunità e la valorizzazione delle differenze di genere e, in particolare, si propone di diffondere l'educazione al rispetto delle differenze e alla decostruzione degli stereotipi, già dalla primissima infanzia.

⁸ Leggere senza stereotipi è un progetto di SCOSSE nato nel 2012 con lo scopo di creare un osservatorio sull'editoria di qualità rivolta a bambine e bambini e costruire una selezione bibliografica in continuo aggiornamento, una sorta di catalogo ragionato che proponga un immaginario libero da stereotipi di genere e non solo.

⁹ Loryn Brantz illustratrice newyorkese collabora col noto sito di informazione BuzzFeed. Ha ideato oltre alla serie best-seller *Feminist Baby*, *Jellybean Comics* and *The Good Advice Cupcake*.

pronta “a far loro le scarpe”. Impossibile, dopo aver mal digerito le pagine di questo libricino, non ripensare alla delicatezza con cui Adela Turin, in un’epoca di lotte talvolta violente per l’emancipazione, abbia disegnato le sue storie e i suoi personaggi. Quarant’anni fa quando cinema, letteratura, musica erano protagonisti e messaggeri di protesta la nostra autrice riuscì a innescare una rivoluzione che definirei “gentile”, perché le teste e i cuori a cui si rivolgeva erano quelli dei bambini, delle mamme e dei papà. Il processo di emancipazione femminile e di superamento di certi stereotipi sessisti non può certo dirsi concluso, ma i termini della lotta e la posta in gioco sono senz’altro cambiati rispetto agli anni ‘70 e, sebbene gli autori di letteratura per l’infanzia si siano resi conto dell’assoluta importanza di veicolare certi temi alle piccole persone di domani, è altrettanto vero che spesso lo fanno nei modi sbagliati: *Feminist Baby* è il chiaro esempio di come si possa svilire, banalizzare e maltrattare il messaggio educativo con parole e immagini o di come, cercando di indottrinare e controllare a tutti i costi, si perda di vista che l’universo dei bambini, per quanto vario e complesso, deve restare colmo di bellezza. E grazie al cielo ci sono ancora tanti libri in grado di raccontare il mondo con chiarezza e incanto: a volte si tratta di storie piccole e delicatissime, a volte di grandi avventure con mirabolanti personaggi ma sempre si tratta di libri che non hanno bisogno di sbandierare ideologie per lasciare il segno, non hanno bisogno di mettere al centro della narrazione i pregiudizi o il superamento degli stessi. I bambini imparano tra le righe delle pagine, tra le linee dei disegni non certo dagli slogan ad effetto, e ciò che vogliono leggere è ciò che rappresenta il loro mondo e la loro realtà per quanto immaginaria possa essere. Il seme del cambiamento, il messaggio di libertà ed emancipazione da qualunque stereotipo deve passare attraverso situazioni note e sentimenti comprensibili: ecco perché, entrando in libreria, guardo con poco interesse le recenti pubblicazioni su eroine e grandi donne del passato¹⁰ e mi soffermo, invece, su piccoli gioielli illustrati che racchiudono in poche pagine ciò che vorrei i miei figli imparassero ad amare. E’ il caso di *Lunghicapelli*¹¹ che ci racconta quanto può essere bello e normale sentirsi “diversi” oppure di *Chiedimi cosa ti piace* che ci regala la normalità di un pomeriggio autunnale padre-figlia e ci restituisce quella figura

¹⁰ Oltre alle già citate *Storie della buonanotte per bambine ribelli*, si moltiplicano le pubblicazioni sulle biografie di grandi donne del passato, per esempio quelle della collana “Piccole donne Grandi sogni” della Fabbri editore sulle vite di alcune tra le più importanti figure femminili degli anni passati tra cui Amelia Earhart, Frida Khalo e Coco Chanel oppure *Grandi donne che hanno cambiato il mondo* di Kate Pankhurst.

¹¹ Loris ha una lunga chioma bionda che a volte fa sì che lo si scambi per una femmina, perché la lunghezza dei capelli sembra essere ancora fortemente correlata all’identità di genere. A volte la cosa lo fa innervosire ma lui sa bene chi è e si piace così com’è anche perché alle spalle ha un papà proprio come lui, che lo aiuta a crescere e a sviluppare la propria identità senza stereotipi.

paterna che un po' ci era mancata negli ultimi anni quasi tutti "al femminile" oppure ancora di *Piccole Pesti*, un simpaticissimo cartonato i cui protagonisti, dopo aver preso in giro le presunte debolezze delle "femminucce", si scoprono terrorizzati all'idea dei fantasmi. Questi albi illustrati, appena tre, scelti da un elenco che fortunatamente s'infittisce di anno in anno, seppur molto diversi tra loro, hanno in comune due qualità, semplicità e bellezza: perché, qualunque importantissimo messaggio si voglia veicolare ai nostri bambini o tradurre per loro, è il caso di ricordare che meritano di conoscere se stessi e il mondo attraverso parole e colori che rispettino il loro immaginario e la loro sensibilità. In quanto donna, lotto ogni giorno contro me stessa per scardinare i pregiudizi e i condizionamenti psicologici che l'educazione familiare, scolastica e poi il vivere quotidiano in una società frettolosamente disattenta mi hanno inculcato. Questo sforzo costante è doveroso non solo perché riguarda la mia libertà ma perché sono madre e insegnante: ciò che ho scelto di diventare mi rende portatrice di amore e valori e, volente o nolente, modello di riferimento per piccoli umani che fanno i conti ogni giorno con la costruzione della propria identità. Il sogno è che possano crescere in piena libertà e coscienza e diventare ciò che desiderano essere, scardinando condizionamenti e stereotipi imposti con l'aiuto di noi adulti e di un buon libro.

Riferimenti bibliografici

- Barigazzi, Marinella – Reynolds, Peter H. (2014) *Io e Lei*, Milano: Lo Stampatello.
- Beseghi, Emy - Grilli, Giorgia (2011) *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Roma: Carocci.
- Bleza Picherle, Silvia (2013) *Formare lettori, promuovere la lettura. Riflessioni e itinerari narrativi tra territorio e scuola*. Milano: Franco Angeli.
- Brantz, Loryn (2018) *Baby Femminista*, Milano: Ape junior.
- Brooks, Ben (2018) *Storie per bambini che hanno il coraggio di essere unici*, Milano: Salani.
- Brown, Anthony (2013) *Il maialibro*, Firenze: Kalandraka.
- Cavallo, Francesca – Favilli, Elena (2017) *Storie della buonanotte per bambine ribelli*, Milano: Mondadori.
- Cavallo, Francesca – Favilli, Elena (2018) *Storie della buonanotte per bambine ribelli*, Vol. 2 ediz. a colori, Milano: Mondadori
- Chabrol Gagne, N (2011) *Filles d'albums. Les repretentations du femenin dans l'album*. Le Puy-en-Velay: L'Atelier du poisson soluble.
- Croce, Benedetto (1905) *Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 3 Bari: Laterza.
- Dal Corso, Mara – Volpari Daniela (2015) *Amelia che sapeva volare*, Torino: EDT-Giralangolo.

- Fierli, Elena - Franchi, Giulia - Lancia, Giovanna - Marini, [Sara](#) (2015) *Leggere senza stereotipi*.
- Percorsi educativi 0-6 anni per figurarsi il futuro* Cagli: Settenove edizioni.
- Gianini Belotti, Elena (1973) *Dalla parte delle bambine*, Milano: Feltrinelli Editore.
- Keraval, Gwen (2014) *Il pianeta stravagante*, Torino: EDT- Giralangolo.
- Lacombe, Benjamin (2016) *Lunghicapelli*, EDT- Giralangolo
- Lee, Suzy (2008) *L'onda*, Mantova: Corraini.
- Olten, Manuela(2014) *Piccole pesti*, Torino: EDT – Giralangolo.
- Turin, Adela – Bosnia, Nella (2000) *Arturo e Clementina*, Milano: Motta Junior.
- Turin, Adela – Bosnia, Nella (2000) *Una fortunata catastrofe* Milano: Motta Junior.
- Turin, Adela – Bosnia, Nella (2000) *La vera storia dei bonobo con gli occhiali* Milano: Motta Junior.
- Turin, Adela – Bosnia, Nella (2000) *Rosaconfetto* Milano: Motta Junior.
- Turin, Adela – Bosnia, Nella (2001) *Le cinque mogli di Barbabrizzolata* Milano: Motta Junior.
- Turin, Adela – Saccaro, Margherita (2001) *Storia di Panini* Milano: Motta Junior.
- Turin, Adela – Bosnia, Nella (2001) *Maiepoimai!* Milano: Motta Junior.
- Turin, Adela – Giles, Sophie (2001) *Melaraconti* Milano: Motta Junior.
- Turin, Adela (prefazione) (2003) *Guida alla decifrazione degli stereotipi sessisti negli albi*, Torino.
- Pankhurst, Kate (2017) *Grandi donne che hanno cambiato il mondo*, Milano: Nord-Sud Edizioni.
- Peresson, Giovanni (2015) *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2015*. Milano: Associazione Italiana Editori e Ediser srl.
- Sanchez Vegara, Isabel Maria (2018) *Piccole donne Grandi sogni: Coco Chanel*, Milano: Fabbri editori.
- Sanchez Vegara, Isabel Maria (2018) *Piccole donne Grandi sogni: Agatha Christie*, Milano: Fabbri editori.
- Sanchez Vegara, Isabel Maria (2018) *Piccole donne Grandi sogni: Amelia Earhart*, Milano: Fabbri editori.
- Sanchez Vegara, Isabel Maria (2018) *Piccole donne Grandi sogni: Frida Kbalò*, Milano: Fabbri editori.
- Waber, Bernard – Lee, Suzy (2016) *Chiedimi cosa mi piace*, Terre di Mezzo edizioni.

“ENIGMA. ILLUSIONE. DONNA?”:
IL DIBATTITO SULLA FEMMINILITÀ
IN *LA PASSIONE DELLA NUOVA EVA*
DI ANGELA CARTER

Maria Micaela Coppola
Università degli Studi di Trento

Riassunto

In *The Passion of New Eve* (1977), Angela Carter affronta la *querelle* sull'ideale di femminilità (e maschilità), attingendo a narrazioni che hanno profondamente plasmato le definizioni di donna (e uomo) dominanti delle culture occidentali. Il personaggio principale del romanzo incarna letteralmente sia il mito della donna sottomessa al dio-padre e al potere patriarcale sia le versioni femministe di Eva, nonché il perfetto essere androgino in cui maschilità e femminilità coesistono armonicamente. Attraversando diversi contesti culturali e sociali, questa nuova Eva dà voce e corpo (anche suo malgrado) a molteplici storie delle origini della donna: le riassume e nega, le esalta e decostruisce. Queste storie si sovrappongono e contraddicono, fino a disegnare i contorni di un'identità fluida, in costante evoluzione fra maschilità e femminilità, natura e cultura, realtà e finzione.

Parole chiave *La passione della nuova Eva*; Angela Carter; femminilità; narrazione; mito.

Il romanzo di Angela Carter *La Passione della nuova Eva* può essere letto come un trattato in forma letteraria su una *querelle* che infiammava i dibattiti del femminismo della seconda ondata (fu pubblicato per la prima volta nel 1977) e che ancora oggi continua a riemergere sollevando quesiti di stringente attualità: come e cosa definisce la femminilità o la maschilità? In che misura essere nati in un corpo di donna o uomo marchia l'identità di genere come femminile o maschile? Quanto le narrazioni del passato e le rappresentazioni culturali influenzano l'essere donna/uomo e la relazione fra i sessi? È possibile produrre narrazioni alternative, che abbiano la forza di liberarci dall'influenza di miti che sembrano indelebilmente iscritti nei nostri corpi e nelle nostre menti? In quanto indissolubilmente legata a processi di narrazione e rappresentazione culturale, la femminilità e la maschilità sono fatte di materia fittizia e illusoria? In ultima analisi, si può leggere il romanzo di Angela Carter facendosi guidare dalla domanda che il personaggio principale si pone di fronte all'oggetto delle sue fantasie, prima, e del suo amore, poi: “Enigma. Illusione. Donna?” (Carter, 1979: 10). In realtà, nel romanzo tale enigma sull'identità femminile e, in generale, sull'identità di genere appare subito particolarmente

intricato, e la natura della donna emerge come ineluttabilmente contraddittoria in quanto plasmata dalla paradossale stratificazione di secoli di narrazioni di cui è stata oggetto. D'altronde, la stessa autrice ha definito *La passione della nuova Eva* come “un’attenta ed elaborata discussione della femminilità come bene di consumo, [come] un’illusione” (Haffenden, 1985: 83). Nonostante l'impossibilità di risolvere l'enigma sulla femminilità, e forse proprio per questo, Carter invita a immergersi in quel processo di comprensione della realtà che è la lettura di una storia di finzione.

Tutta la produzione letteraria e saggistica di Angela Carter affronta, con modalità diverse, i processi di rappresentazione del maschile e del femminile, decostruendoli (Jordan, 1992; Palmer, 1989; Punter, 1984). In *La passione della nuova Eva* in particolare, Carter riprende e riscrive le narrazioni che più hanno influenzato e plasmato gli ideali di uomo e di donna dominanti in occidente: il Vecchio e il Nuovo Testamento. Insieme al/alla protagonista del romanzo (Evandro, che successivamente ‘rinascere’ come Eva) attraverso le pagine del romanzo esploriamo diverse versioni mitiche dell'essere donna: dal mito patriarcale della donna peccatrice o vergine, alle revisioni femministe della dea madre e delle sue figlie amazzoni, fino all'essere androgino, il cui fluire fra maschile e femminile sembra dare corpo letterario alle teorie *queer* postmoderne sull'identità fluida. Nell'arco del suo viaggio dall'Europa a New York fino alle coste della California e oltre, Evandro/Eva attraversa diversi contesti culturali e incarna i modelli di femminilità dominanti in ciascuno di questi, esaltandoli, rinnegandoli e riscrivendoli (si veda anche Moore, 1994).

“Il mito si occupa di falsi universali, per attenuare il dolore di circostanze particolari. In nessun'altro campo ciò è più vero che in quello delle relazioni fra i sessi”¹ (Carter, 1979: 5-6). Questa affermazione riassume la posizione di Angela Carter in questa particolare *querelle*, e la sua critica al mito in quanto forma di generalizzazione della complessità dell'individuo e della definizione di genere. In questa visione, il mito confina il soggetto in stereotipi rigidi e superficiali che sono, per questo, alienanti. Al tempo stesso, la scrittrice enfatizza il fatto che la sessualità e la relazione fra i sessi siano coinvolte, più di ogni altro aspetto della vita umana, in quel processo di riduzione che è il mito. Secondo Angela Carter, i ruoli di genere e le definizioni di donna e uomo in un dato contesto non sono entità astratte, bensì rispecchiano e al contempo riproducono e rafforzano le strutture sociali, le condizioni materiali e il quadro culturale all'interno dei quali sono prodotti. Essendo tale quadro culturale fondamentalmente androcentrico, nei secoli sono state soprattutto le donne ad

¹ Questa e le successive traduzioni dall'inglese sono mie, ad eccezione di quelle tratte da *La passione della nuova Eva*, romanzo tradotto da Barbara Lanati per l'edizione del 1984 di Feltrinelli.

essere oggetto di tale processo di astrazione all'interno di narrazioni riduttive e alienanti.

All'interno di questo quadro concettuale, non stupisce che, soprattutto negli anni del femminismo della seconda ondata, molte teoriche e scrittrici abbiano animato il dibattito sulla femminilità sostenendo la necessità di dissociare le narrazioni del passato, e in particolare i testi biblici, dalle loro interpretazioni patriarcali, nonché l'urgenza di reinterpretare il Vecchio e il Nuovo Testamento da un punto di vista diverso e di riscoprire o ricreare teologie alternative (si vedano a titolo esemplificativo Mary Daly, 1977; Rosemary Radford Ruether, 1983; Letty M. Russell, 1985). La revisione dei miti sulla donna operata da Angela Carter riesce ad illuminare prospettive originali, sia che si tratti riscrivere le favole tradizionali (*La camera di sangue*, del 1979), di rileggere le declinazioni del femminile nella storia culturale occidentale (*The Sadeian Woman*, 1979), o di rappresentare in un'opera di finzione le molte incarnazioni del mito di Eva, come nel romanzo oggetto di analisi. Carter non si limita a sfidare le narrazioni tradizionali attraverso un mero processo di ribaltamento dei rapporti di potere e di esaltazione del femminile in luogo del maschile, ma mette in discussione il processo stesso di riduzione in stereotipi attraverso il mito e la narrazione e, rivelandone i meccanismi, evidenzia l'influenza che questo ha sulla vita di donne e uomini. Da questo punto di vista, Carter decostruisce tutte le rappresentazioni culturali del maschile e del femminile, incluse quelle delle teologie femministe:

Tutte le versioni mitiche delle donne, dal mito della purezza redentoria della vergine a quello della madre che cura e porta pace, sono nonsensi consolatori, e nonsenso consolatorio mi sembra una corretta definizione di mito, comunque. Le dee madri sono un concetto ridicolo tanto quanto quello di dio padre. (Carter, 1979: 5)

Carter, quindi, afferma la necessità per le donne di rigettare tutte le forme di consolazione offerte attraverso il mito, e fa questo usando e decostruendo i miti stessi. Nel caso de *La passione della nuova Eva*, la scrittrice narra la sua personale versione della genesi e della passione della donna: Evandro/Eva compie un viaggio attraverso i generi che ha molte origini e una destinazione incerta. Nel suo cammino di passione egli/ella incontra delle figure autoritarie che, esercitando un potere assoluto, decidono quale narrazione debba essere scritta sul corpo della nuova Eva: Evandro stesso (maschio dominatore e misogino a New York), la Madre (la figura materna, divina e mostruosa insieme che ha costruito la città sotterranea femminista di Beulah) o Zero (il filosofo che si esprime a monosillabi, che ha portato nel deserto il suo harem patriarcale) impongono alle donne la loro personale interpretazione dell'ideale

di femminilità, e chiedono loro, e in particolare alla nuova Eva, di conformarsi a tale ideale. Alla fine, le diverse storie delle origini che si stratificano sul corpo di Evandro/ rivelano un'identità di genere che è costruita socialmente, culturalmente e narrativamente, e che per questo è in costante evoluzione, come una pagina bianca sulla quale si può scrivere il proseguimento della storia. Diventa quindi evidente perché Carter abbia definito *La passione della nuova Eva* come un romanzo “anti-mitico [...] concepito come un trattato femminista sulla creazione sociale della donna” (Carter, 1983: 71).

L'incipit – “L'ultima sera che trascorsi a Londra portai una ragazza al cinema e, tramite lei, ti pagai un piccolo tributo di spermatozoi, Tristessa” (Carter, 1984: 9) – caratterizza subito il romanzo come il racconto che Evandro/Eva rivolge a Tristessa (una diva del cinema di Hollywood), oggetto del suo desiderio, prima come immagine sullo schermo e poi come amante. Man mano che il racconto prosegue, la voce narrante appare sempre più corale ed enigmatica, in quanto difficilmente inquadrabile in una categoria di genere stabile e ben definita (si veda anche Cordero, 2013). Attraverso la narrazione delle passioni di Evandro/Eva, Carter ci trasporta in una stupefacente storia fatta di origini molteplici, evoluzioni paradossali e “capovolgimenti senza fine” (Sage, 2007: 29), dove Adamo viene trasformato da Madre nella nuova Eva attraverso un'operazione chirurgica e culturale, e dove si scopre che l'incarnazione dell'ideale di femminilità occidentale, Tristessa, è altrettanto paradossale ed enigmatica. Infatti, la diva di Hollywood per antonomasia ha celato al suo pubblico il fatto di essere nata uomo, e in fondo proprio su questo dato biologico si basa il suo fascino sfuggente e dolente: “Tra le vestigia dell'indumento che lei aveva un tempo indossato si stagliavano aspre e violacee le insegne della mascolinità, il nodo segreto dell'infelicità di Tristessa, la fonte dell'enigma che lei era stata, l'origine della sua vergogna” (Carter, 1984: 129). D'altronde, come ci rivela la voce narrante, l'essere nato uomo ha permesso a Tristessa di rappresentare perfettamente il sogno di femminilità prodotto dalla cultura androcentrica e, come tale, di attrarre lo sguardo maschile attraverso lo schermo cinematografico (si veda anche Mulvey, 2007): “Ecco perché Tristessa era stata la donna perfetta per l'uomo! Aveva fatto di sé il tempio dei suoi stessi desideri, aveva fatto di sé l'unica donna che avrebbe potuto amare!” (Carter, 1984: 130).

Nei primi passaggi del romanzo, quando Tristessa è ancora solo un'immagine di celluloidi alla quale la voce narrante rivolge il suo racconto, assistiamo all'arrivo di Evandro a New York, una città buia, caotica e violenta, dove atterra con le aspettative di un eroe adamitico:

Immaginavo una città pulita, severa e luminosa, in cui i palazzi si lanciavano fino a raggiungere il cielo in un paradigma di aspirazioni tecnologiche, una

città popolata di taxisti loquaci, domestiche negre ma pulitissime e una particolare specie di fragranti ragazze i cui incisivi affondavano in mele mature e gambe e cosce lunghissime si aprivano in sforbiciate lascive: gli abitanti senz'ombra di una città limpida e discreta in cui i fantasmi che tormentano le metropoli europee non avrebbero trovato una sola ragnatela alla quale avvinghiarsi. (14)

Nella fantasia di maschio europeo di Evandro, alimentata dal mito di Tristezza, New York si profila come un luogo moderno e pieno di possibilità, teatro delle avventure e delle conquiste del nuovo Adamo. Nella realtà, Evandro scopre una città tetra e pericolosa, messa letteralmente a ferro e fuoco da bande rivali: “Ma a New York, invece di contorni distinti e colori smaltati, trovai una lurida oscurità gotica che si richiuse su di me trasformandosi nel mio mondo” (14). Nel territorio nordamericano, si riconferma l'atteggiamento predatorio e oggettificante che aveva caratterizzato il rapporto di Evandro con le donne in Europa, mentre vengono disattese le sue aspettative di conquista e dominio. Lontano dal modello di eroe adamitico, Evandro viene ben presto sopraffatto dal “senso di imminente catastrofe” (15) e, ogni qual volta si trova in situazioni di pericolo, il panico e il timore per la propria incolumità hanno il sopravvento sul coraggio e sullo spirito di iniziativa. Sempre trascinato dagli eventi, Evandro lascia la città e si addentra nel deserto, “nel cuore desolato di quel vasto paese”, con l'intenzione di trovare, “chimera di tutte le chimere, [...] la più irraggiungibile di tutte le chimere, me stesso [...] sebbene questo me stesso mi fosse del tutto sconosciuto” (40). Come Adamo dopo la caduta, Evandro si appresta a compiere un nuovo viaggio identitario e di conoscenza, avendone deciso la direzione in maniera apparentemente estemporanea e ignorandone la meta.

In seguito, con la stessa passività egli si lascia catturare e trasportare nella città delle donne, Beulah – “del resto, non avrei potuto fare altro” (48), commenta. Nella sua opera di decostruzione delle teologie, incluse quelle femministe, Carter fa arrivare Evandro in una città sotterranea popolata da sole donne, che venerano una dea ancestrale e moderna insieme, la Madre. Quest'ultima, da una parte, padroneggia le tecniche chirurgiche più avanzate e ha costruito una città tecnologicamente all'avanguardia; dall'altra, rispecchia fisicamente le statuette preistoriche raffiguranti figure femminili dai fianchi e seni accentuati, e ha reso oggetto di culto il proprio (presunto) potere di procreare. Nella religione di questa Grande Madre, così come nelle teologie femministe, tale potere è una prerogativa esclusivamente femminile. Inoltre, il regno di Madre – Beulah – è descritto come una città sotterranea composta da caverne a forma di utero, armonicamente inserita nella natura selvaggia del deserto, luogo deposto alla procreazione nel ventre di una terra arida. In essa si

è autoesiliata una comunità separatista di donne-amazzoni che venerano la Madre (si veda anche Vallorani, 1998). È evidente come, nel rappresentare Beulah, Madre e le sue adepti, Carter abbia ripreso e parodiato (attraverso la riproposizione iperbolica) la simbologia dei miti femministi delle società preistoriche matriarcali, in cui la Grande Madre rappresenterebbe l'innata vicinanza della donna alla natura e una forma ancestrale di esaltazione del potere femminile di dare vita.

Evandro viene portato con la forza in questo regno matriarcale, e lì Madre lo trasforma nella sua personale versione di Eva, attraverso un'operazione chirurgica e culturale insieme: ad Evandro non solo viene dato un corpo di donna perfetto secondo i canoni occidentali, ma la sua mente viene anche sommersa di immagini, narrazioni, simboli di femminilità tradizionale, affinché ne comprenda la parzialità e l'effetto alienante sulle donne. Una volta che Evandro è diventato, a livello fisico e genitale, Eva, egli/ella sperimenta uno *shock* psicologico, dato dall'essere stato trasformato in quel modello di femminilità che è stato prodotto dalla cultura patriarcale, di cui a sua volta era un fiero rappresentante. Evandro/Eva è ora l'immagine speculare di Tristessa, la diva di Hollywood, i cui film non a caso gli/le vengono mostrati incessantemente quale parte della terapia culturale alla quale è sottoposto/a:

Non so se i film furono selezionati appositamente, come parte del rito che avrebbe accompagnato il mio mutamento ontologico: così avete ridotto le donne! E ora sarai ciò che tu stesso hai prodotto...Certamente quelle pellicole, tessendo un illusorio filo di realtà dinanzi ai miei occhi attoniti, mi rivelarono ogni possibile sofferenza muliebre. Tristessa, la tua solitudine, la malinconia – Nostra Signora dei Martiri, Tristessa; giungesti a me in sette veli di celluloidi e mi dimostrasti, con le tue lacrime insuperabili, ogni eccesso grottesco dell'universo. (Carter, 1984: 71-72)

Come quella di Tristessa, anche la femminilità della nuova Eva è una finzione, costruita socialmente. Come Tristessa, anche la nuova Eva è un bene di consumo, un oggetto che incarna letteralmente il corpo di donna ideale nella cultura occidentale, creato per compiacere lo sguardo maschile. Tuttavia, nei piani di Madre, la creazione della nuova Eva dovrebbe dare all'umanità un'alternativa all'Adamo del Dio Padre. In realtà, la creazione di Eva non ha nulla di sacro e magico, ed Evandro/Eva, nonostante la chirurgia plastica e psicologica, resta lontano/a dal rappresentare l'epitome della nuova donna. Al contrario, mostra come la costruzione chirurgica di tutto ciò che caratterizza un corpo femminile ("tette, clitoride, ovaie, grandi labbra, piccole labbra...": 69) non implica l'acquisizione di un'identità intrinsecamente e completamente femminile. Infatti, se dopo i numerosi interventi di chirurgia plastica

Evandro/Eva si percepisce come la “versione ridotta di Evandro” (71), dopo la psico-programmazione continua a considerare la transizione al genere femminile come un “castigo” (74) e la presenza della vagina al posto del pene come una perdita, un vuoto. Guardandosi allo specchio, prevale il senso di scissione di genere fra corpo (femminile) e mente (maschile):

Vidi una giovane donna che, sebbene fossi io, non riuscivo ad accettare come me stesso: si trattava solo di un’astrazione lirica di femminilità, un arrangiamento sfumato di linee curve. [...] Ero una donna, giovane e desiderabile. (74)

La donna che Evandro/Eva osserva allo specchio è la perfetta immagine della femminilità tradizionale e, in quanto tale, è paradossalmente oggetto del desiderio di Evandro/Eva, il cui sguardo è ancora dominato dall’ordine simbolico maschile (Muraro, 1991):

Il castigo doveva pareggiare la colpa, qualunque essa fosse. Mi avevano trasformata nell’incarnazione del manifesto centrale di *Playboy*. Ero l’oggetto di tutti i desideri che erano confusamente esistiti nella mia mente. Ero diventato la mia stessa fantasia masturbatoria. (75).

In questo incrocio di sguardi, corpi, fantasie, generi, Evandro/Eva è consapevole che lo “psico-programma” non è “ancora del tutto terminato” (75) e che la ‘costruzione’ della sua femminilità è ancora, forse irrimediabilmente, incompleta. Anche nel momento in cui scappa da Beulah (“senz’acqua, senza guida, senza una bussola”), Evandro/Eva percepisce il suo atto di ribellione come l’espressione della persistenza dell’identità maschile: “mi sentii quasi un eroe, quasi Evandro di nuovo” (81). Come per Evandro a New York, anche per Evandro/Eva nella Città della Donna la ribellione, lo spirito d’iniziativa e il coraggio sono percepiti come prettamente maschili. Questo è solo un esempio di come il processo di acquisizione dell’identità femminile sia rappresentato ne *La Passione della nuova Eva* come composito e in costante evoluzione. In fuga da Beulah, Evandro/Eva descrive la sensazione di non avere completato il proprio percorso identitario, e sembra presagire che nuove tappe verranno segnate sulla mappa del suo corpo di donna:

Non so nulla. Sono una tabula rasa, un foglio di carta bianco, un uovo ancora non schiuso. Non sono ancora una donna sebbene già ne possieda la forma. No, non sono una donna: sono al contempo qualcosa di più e qualcosa di meno di una vera donna. (83)

La nuova tappa verso l'acquisizione della femminilità è un *ranch* nel deserto: anche in questo caso Evandro/Eva si trova inserito/a suo malgrado in una comunità dominata da una figura dai tratti divini e il cui potere sulle donne è assoluto: Zero è un filosofo misogino e omofobo che con il suo harem di devote si è ritirato nel deserto, dove ha dato vita al culto di se stesso e del suo pene. In tale contesto, profondamente e letteralmente fallocentrico, la nuova Eva continua per così dire lo psico-programma impostato dalla Madre. Nel regno del dio padre-padrone, impara ad essere donna, o meglio, impara a conformarsi a una (per lei) nuova (ma antichissima) definizione di donna, che rispecchia il modello di Eva dopo la caduta: peccatrice e infida, oltre che docile, succube al potere maschile, impegnata esclusivamente nelle faccende domestiche e di accudimento o a compiacere il desiderio sessuale del maschio, e portatrice passiva del frutto del seme maschile. Per sopravvivere, la nuova Eva capisce che deve imitare le donne dell'harem nel comportamento, nel linguaggio e nel modo di relazionarsi all'uomo: il suo è un vero e proprio "studio dei modi femminili" (101). Pur suscitando i sospetti di Zero ("in conseguenza al mio apprendistato alla femminilità, i miei modi si fecero [...] un po' troppo enfatici nella loro femminilità", 101), così come la sua rabbia violenta, Evandro/Eva riesce a impersonare il paradigma della femminilità sottomessa, così come è definito nelle società patriarcali. In una società dove domina l'oppressore delle donne, Evandro/Eva impara a 'passare' per donna per poter sopravvivere: "per quanto fossi una donna, nel frangente in cui mi trovavo stavo anche cercando di passare per tale, d'altra parte è altrettanto vero che molte, nate letteralmente donne, trascorrono poi tutta la vita nell'esercizio di analoghe imitazioni" (101). Dunque, questo modello acquisizione della femminilità viene rappresentato, parimenti al modello femminista, come un processo di imitazione e apprendimento che in un certo senso accomuna la formazione di tutte le donne.

In ogni caso, l'apprendistato alla femminilità di Evandro/Eva, in ogni sua tappa, ne modifica solo i comportamenti, lasciando inalterato il senso di identità in costante evoluzione. In realtà, il/la protagonista del romanzo trova un senso di completezza e di unità interiore (per quanto fuggevole) solo nel momento in cui incontra, non più solo sullo schermo cinematografico ma in carne e ossa, Tristessa, la diva di Hollywood che aveva dominato le sue fantasie maschili. Nell'unione con Tristessa (per quanto inizialmente forzata da Zero, che in questa coppia vede l'apoteosi della sua lesbofobia), Evandro/Eva sperimenta per la prima volta l'amore, che si esprime nello stato dell'androginia. Questo è spesso presente in narrazioni mitologiche e letterarie come il paradigma dell'identità completa, dell'unione degli opposti, della compenetrazione di maschile e femminile in un essere armonico ed equilibrato.

In realtà, Angela Carter demitologizza anche queste narrazioni, facendo durare lo stato di androginia identitaria di Evandro/Eva il tempo di un incontro intenso ma breve. Quella androgina è infatti solo un'altra delle identità attraverso le quali Evandro/Eva si muove, un altro enigma da attraversare.

Il mito dell'androgino viene qui esplorato facendolo vivere nell'unione dei due personaggi, Evandro/Eva e Tristessa. Singolarmente, nessuno dei due rappresenta l'esempio perfetto dell'androginia. In particolare, Evandro/Eva continua a mostrare confusione circa la propria identità di genere, e mancanza di equilibrio. Solo nel momento in cui incontra Tristessa, egli/ella riesce a raggiungere un senso di auto-comprensione e a ricomporre tutti i frammenti contraddittori di cui è composto il suo io. Insieme, rappresentano l'esempio perfetto del mito dell'androgino: si riconoscono immediatamente, come in uno specchio, e, nelle schegge di questo specchio che è il corpo dell'altro/a, riconoscono anche le immagini di sé prodotte dagli sguardi altrui:

I baci di Tristessa mi esplodevano lungo le braccia come pallottole di un cacciatore di taglie. Avevo perso il mio corpo che ormai era definito dal suo, pure, anche in quel momento scorgevo i frammenti di vecchi film, proiettati sui piani lucidi del suo viso come fulmini d'estate, il gioco delle ombre, sulle ossa nude, sotto la pelle [...]. (151)

Evandro/Eva trova in Tristessa non solo l'immagine di se stesso/a ma anche le narrazioni sulla donna che si sono stratificate nei secoli, come i molteplici ruoli che la diva ha interpretato sullo schermo: "affollammo quella solitudine che andava al di là della memoria con ciò che eravamo stati; o avremmo potuto essere, o avremmo sognato di essere, o avevamo pensato di essere – ora tutte le modulazioni della nostra identità si proiettavano sulle reciproche carni" (150). Anche la narrazione di Evandro/Eva ne risente: "io", "egli", "ella", "tu" e "noi" si alternano, a testimoniare sia l'impossibilità di definire rigidamente ruoli e generi, sia la completezza di questa unione di opposti,

come se, attraverso quei baci che non conoscevano una fine, attraverso quell'incontro sessuale fatto di penetrazione reciproca, al di là della differenziazione del nostro sesso, noi fossimo riusciti, insieme, a dar vita al grande ermafrodita platonico, l'essere completo e perfetto cui lui [Tristessa], con quel suo eroismo assurdo e commovente, aveva aspirato; demmo vita all'essere che ferma il tempo in quella eternità autogenerantesi che è l'eternità degli amanti. (150)

Tale descrizione del rapporto sessuale fra Evandro/Eva e Tristessa offre l'esempio migliore della fusione di identità multiple in specchi frammentati: il

loro amore è esplorazione reciproca, conoscenza di sé e dell'altro, creazione di qualcosa di nuovo e indefinibile, rinnovamento. Tutti i diversi aspetti dell'identità, tutte le persone che sono, che rappresentano e che sognano di essere, si raccolgono in questo istante. Dopo un lungo e picaresco viaggio attraverso le identità di genere, sembra che Evandro/Eva abbia raggiunto uno stato di completezza, armonia e pace interiore: dimentico/a della morte, del loro passato e del loro futuro, Evandro/Eva è totalmente immerso/a in questo momento di profonda consapevolezza di sé e del mondo che lo/a circonda. Insieme, i due amanti rappresentano perfettamente lo stato androgino: il sogno di completezza, di un equilibrio perfetto fra maschile e femminile, si raggiunge nell'unione fisica, emotiva e spirituale fra Evandro/Eva e Tristessa. Solo in questa unione, il/la protagonista sembra essere in grado di penetrare l'essenza della propria identità e di esprimerla in tutte le sue modulazioni.

La morte di Tristessa, uccisa dal comandante di un esercito di ragazzini fanatici che hanno fatto del Nuovo Testamento il loro testo-guida, segna la distruzione del sogno dell'androginità e la fine di questa tappa del percorso di Evandro/Eva attraverso le identità di genere. Non è questa comunque la fine del viaggio della nuova Eva, né la soluzione dell'enigma sulla costruzione della femminilità:

Maschile e femminile sono correlativi che si implicano l'uno con l'altro. Ne sono sicura – qualità e negazione della qualità sono prigioniere della necessità. Ma se mi interrogo sulla natura del maschile e del femminile, se mi domando se quella natura coinvolga il sesso maschile e quello femminile, se abbia in qualche modo a che vedere con l'apparato genitale, così a lungo negletto di Tristessa o piuttosto con il mio taglio, fresco di fabbrica, e i miei seni torniti a macchina, io, a quella domanda non so dare una risposta. Nonostante sia stata sia uomo che donna, non sono in grado di rispondere a quegli interrogativi. Tuttavia essi mi sconcertano. (151-152)

Lo sconcerto che Evandro/Eva esprime nel passaggio sopra citato implica un senso di disorientamento che viene dalla mancata comprensione dell'enigma della femminilità. A sua volta, esso è la condizione necessaria per proseguire nel cammino di conoscenza. Anche se, incontrando Tristessa in carne e ossa, e non solo come proiezione delle sue fantasie erotiche, Evandro/Eva ha compiuto un ulteriore passo verso la conoscenza di sé e, in questo modo, è riuscito/a a liberarsi in parte delle costrizioni di genere acquisite, egli/ella non ha ancora trovato le risposte definitive sulla sua identità: "Non sono ancora arrivata in fondo al labirinto. Lo discendo. Sempre più in basso. Devo proseguire" (152). In effetti, quando la morte li separa, l'identità di Evandro/a si frantuma nuovamente, e il suo viaggio di esplorazione interiore procede,

questa volta a ritroso, nel passato – per ritrovare la Madre (ora un’anziana pazza che vive sulla spiaggia) – e nel profondo, in una caverna che si sviluppa a spirale, con passaggi sempre più angusti:

Le pareti di carne mi espulsero. Fuori. Senza un gemito sprofondai nel buio [...].

Sono finalmente a casa.

L’inizio è la meta di tutti i viaggi.

No, non sono a casa.

Infine, come un bambino appena nato che piange, emisi un unico suono, fievole e inconsolabile, in quel luogo assordante e senza confini in cui mi ritrovavo. Nulla all’infuori del frastuono del mare e della debole eco della mia voce. Chiamai mia madre ma non rispose. (187-188)

La nuova Eva entra nelle viscere della terra e regredisce a uno stato quasi infantile, per poter rinascere e ripartire: continua il suo viaggio per mare, su una barca che (ennesimo enigma) può essere la sua tomba o il luogo dove nascerà il figlio che (forse) porta in grembo. In ogni caso, egli/ella accetta di proseguire il viaggio e, con esso, la narrazione, che infatti si conclude con un finale che è al contempo un inizio: “È sempre dalle conclusioni che cominciamo. [...] Madre Oceano, Madre di tutti i misteri, riconducimi là dove la vita ha inizio” (192). È in fondo la perfetta conclusione per un cammino di passione verso la femminilità che è fatto di molte origini, molte terre promesse, molti Adamo ed Eva. Attraversando diversi contesti culturali e sociali, la nuova Eva di Angela Carter dà voce e corpo (anche suo malgrado) a molteplici storie delle origini e passioni della donna: le riassume e nega, le esalta e decostruisce. Queste storie si sovrappongono e contraddicono, fino a disegnare i contorni di un’identità fluida, in costante evoluzione fra maschilità e femminilità, natura e cultura, realtà e finzione.

Riferimenti bibliografici

Carter, Angela (1979). *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*. London: Virago Press.

Carter, Angela (1983). Notes from the Frontline, in Michelene Wandor (ed.), *On Gender and Writing*, (69-77). London, Boston, Melbourne and Henley: Pandora Press.

Carter, Angela (1984a). *La camera di sangue*. Traduzione dall’inglese di Barbara Lanati. Milano: Feltrinelli Editore.

- Carter, Angela (1984b). *La Passione della nuova Eva*. Traduzione dall'inglese di Barbara Lanati. Milano: Feltrinelli Editore.
- Cordero, Andrés Ibarra (2013). Ambiguous Identities: The Subversion of Gender in Angela Carter's *The Passion of New Eve* and Cristina Peri Rossi's *La Nave de los Locos*?, *White Rabbit: English Studies in Latin America*, (6), pp. 1-42.
- Daly, Mary (1977). *Beyond God the Father*, Boston (Mass.): Beacon Press.
- Haffenden, John (1985). Angela Carter, in *Novelists in Interview*, (pp. 76-96). London, New York: Methuen.
- Jordan, Elaine (1992). The Dangers of Angela Carter, in F. Armstrong (ed.), *New Feminist Discourses*, (pp. 119-131). London: Routledge.
- Moore, Henrietta L. (1994). The Feminist Anthropologist and the Passion(s) of New Eve, in *A Passion for Difference. Essays in Anthropology and Gender*, (pp. 129-150). Cambridge, Oxford: Polity Press.
- Mulvey, Laura (2007). Cinema Magic and the Old Monsters: Angela Carter's Cinema, in Lorna Sage (ed.), *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*, (pp. 241-252). London, Virago Press.
- Muraro, Luisa (1991). *L'ordine simbolico della madre*, Roma: Editori Riuniti.
- Palmer, Paulina (1989). Femininity and Its Construction, in *Contemporary Women's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory*, (pp. 13-41). New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo: Harvester Wheatsheaf.
- Punter, David (1984). Angela Carter: Supersessions of the Masculine, *Critique*. (5), pp. 210-222.
- Ruether, Rosemary Radford (1983). *Sexism and God-Talk. Toward a Feminist Theology*, London: SCM Press Ltd.
- Russell, Letty M. (1985). *Feminist Interpretation of the Bible*, Oxford & New York: Basil Blackwell.
- Sage, Lorna (2007). Introduction, in Sage Lorna (ed.), *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*, (pp. 20-41). London, Virago Press.
- Vallorani, Nicoletta (1998). The Body of the City: Angela Carter's *The Passion of New Eve*?, in Lindsay Tucker (ed.), *Critical Essays on the Art of Angela Carter*, (pp. 176-180). New York: MacMillan. Recuperato da <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/64/vallorani.htm>. Consultato: data 10-09-2018.

EN LA JAULA DORADA: EVELYN DE MORGAN, ENTRE LA QUERELLE DES FEMMES Y THE WOMAN QUESTION

M^a Cristina Hernández González
Universidad de Sevilla/ IES Miguel Fernández de Melilla

Resumen

El resumen La artista británica Evelyn De Morgan (1855-1919) denunció a través de pinturas como *The Gilded Cage* (c.1905-1910) la ideología victoriana de las esferas separadas, así como la condición de lujoso enjaulamiento del idealizado modelo de la esposa dependiente y sumisa como ángel doméstico. En este trabajo, analizamos la configuración del ideal *angel in the house* y la participación de De Morgan en el debate conocido como The Woman Question, heredero de la Querelle des Femmes.

Palabras claves: Evelyn De Morgan, enjauladas, ángeles domésticos, sororidad.

En la primera década del nuevo siglo XX, Evelyn De Morgan (1855-1919) realizó una pintura muy singular titulada *The Gilded Cage* (c.1905-1910). La Jaula Dorada. La escena -doméstica, conyugal, burguesa, al estilo de muchas pinturas de la segunda mitad del siglo XIX- queda dividida visualmente en dos mitades por la ubicación espacial del marido y de la joven esposa, al igual que por sus posturas: ella de espaldas, observando a través de la ventana, y él de frente. Este caballero, de mayor edad, parece ser poseedor de riquezas materiales, como nos revelan sus ropas, las cortinas y alfombras de la estancia, los exquisitos muebles tallados y, sobre todo, las joyas tiradas en el suelo. Parece también un hombre erudito y cultivado, por los libros del estante que versan sobre poesía, música o medicina. Sin embargo, su esposa ha arrojado sobre la alfombra algunas de sus joyas y uno de los libros, simbolizando el despertar de su conciencia. Ella está rechazando un mundo material que la condena y limita y solo desea unirse a la libertad de la fiesta juvenil que se celebra al otro lado del cristal de la ventana. El grupo de figuras errantes y libres, en el exterior simboliza la autonomía de movimientos, una vida antimaterialista y el camino del espíritu hacia la liberación. Obsérvese el paralelismo entre el pájaro que vuela libremente en el exterior, probablemente una golondrina, ave viajera, y el pájaro amarillo, el canario doméstico, en la jaula dorada en el interior. Simbolizan respectivamente el deseo de libertad y el estado de cautiverio de la joven. Obviamente, Evelyn De Morgan estaba denunciando con esta división visual y estas oposiciones simbólicas la doctrina victoriana de las *esferas separadas* por la cual al varón le correspondía la esfera pública y a la mujer, el casi claustrofóbico ámbito doméstico. La artista comparte así su rechazo a la

victoriana presuposición de que el amor al hogar, a los niños y las obligaciones domésticas eran las únicas pasiones que las mujeres podían sentir (Smith, 2002: 117-119). El color de su vestido se corresponde con el cromatismo del pájaro encarcelado, como si ella fuese una posesión más del caballero, aunque al mismo tiempo alude al amarillo alquímico, esto es, el color de la transformación. Estamos, pues, en principio, ante una alegoría del cautiverio femenino -enjaulamiento estrictamente- y la imagen entonces formaría parte del amplio catálogo de prisioneras de Evelyn De Morgan (Smith, 1997:293-317). Pero lo cierto es que nos encontramos ante una doble alegoría, incluso triple, podríamos añadir, pues si bien representa el cautiverio femenino en el exquisitamente decorado ámbito doméstico a través de las cadenas del matrimonio victoriano, no es menos cierto que representa también el cautiverio del alma en lo material y lo corporal. O, para ser exacta, el ansia del espíritu por liberarse de su encierro material. Y, como un rasgo esencial en la creación de De Morgan, en su múltiple alegoría, combina tres motivos simbólicos e iconográficos que no solo tradicionalmente se asocian a la mujer, sino que fueron unos motivos muy apreciados y/o explotados por los artistas y escritores victorianos y bastante familiares para el masculino espectador y consumidor de objetos artísticos: el *pájaro enjaulado*, la *mujer con libro* y la *mujer en la ventana*. Tres metáforas visuales que estructuran el discurso de género alrededor de la disparidad entre dos arquetipos femeninos estrictamente decimonónicos: la mujer como *angel in the house* y la *fallen woman*, la idealizada *mujer angelical* y doméstica, madre y esposa modelo, rotundamente opuesta a la *mujer caída* y deshonorada, la esposa infiel o la prostituta. O tal vez no tan opuestas ni tan dicotómicas, porque De Morgan no retrataría durante su carrera a ninguna *fallen woman* ni a ninguna *angel of the house* en sentido estricto, como arquetipo canónico, sino que combinará ambos modelos para establecer su discurso feminista y antimaterialista, para crear su propio arquetipo de mujer enjaulada/mujer liberada.

Durante todo el siglo XIX europeo, pero en especial en la (aparentemente) próspera e industrializada Inglaterra victoriana, polémicas cuestiones como el estatus, las conductas y los roles de las mujeres, fundamentado en erróneas y patriarcales concepciones acerca de las relaciones de género y la diferencia entre sexos, se compactaron en un complejo debate. Uno de los temas más conflictivos sería la participación de las mujeres en la esfera pública, de la que habían sido deliberadamente excluidas bajo el pretexto de su supuesta inferioridad en comparación con los abundantes dones y las idóneas cualidades de los varones. Aferrados a manipuladas interpretaciones de recientes hallazgos e innovadoras teorías en el campo científico, así como en los discurso religiosos más tradicionales y misóginos, los ideólogos victorianos

establecieron un férreo y potente mecanismo de (re)producción de estereotipos en todos los ámbitos posibles (artístico, filosófico, legislativo, político, estético) que autorizaba como algo *natural* la dicotomía entre hombres y mujeres por sus irreconciliables diferencias. La negación de los derechos políticos, las limitaciones y restricciones socioculturales defendidas por la sociedad patriarcal victoriana se apoyaba en la construcción ideológica “en torno a supuestas cualidades femeninas -afectividad, sentimentalismo, abnegación, actitud de servicio- y a la carencia de presuntos atributos masculinos -racionalidad, inteligencia, juicio crítico, creatividad.” (Caviglia, 2008).

La sexualidad, constantemente revisitada y redefinida en la era victoriana, se estructuraba en las diferencias genéricas sustentadas por argumentos esencialistas y biológicos. La literatura médica -que, paradójicamente, se vio respaldada por el discurso religioso- contribuyó notablemente a subrayar las diferencias entre hombres y mujeres como axioma para la desigualdad social, política y jurídica. En textos como *A Practical Treatise on the Diseases Peculiar to Women* (1844), de Samuel Ashwell; *On the Pathology and Treatment of Hysteria* (1853) de R. B. Carter; *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs* (1857), de William Acton; *The History of Prostitution: Its Extent, Causes, and Effects Throughout the World* (1858), de William Sanger, así como en todos los debates públicos sobre la salud femenina en los que participaron legisladores, reformistas religiosos y científicos (Vertinsky, 1989; Levine-Clark, 2004; Mangham y Depledge, 2011), se insistía en la idea de que las mujeres estaban dominadas y determinadas por su sistema reproductivo. En consecuencia, era el género débil, de humor inestable, de carácter pasivo y sin autonomía, dependiente del género masculino, el género fuerte, vigoroso, activo y agresivo, independiente y decidido. En cuanto al deseo, algo universal y presente en todas las personas, los victorianos establecieron también llamativas divergencias. Una mujer que quisiera ser considerada respetable, directamente no debía desear, esto es, no debía dejarse llevar por sus pasiones y el único placer al que podía aferrarse era la satisfacción del marido y la reproducción de vástagos. Aquellas mujeres que se rendían a sus deseos, o que intentaban vivir su sexualidad libremente, eran vistas prácticamente como unas desviadas, clínicamente diagnosticadas de histeria y ninfomanía, dos enfermedades estipuladas como exclusivamente femeninas en la época. En cambio, un hombre carecía de frenos a la hora de sucumbir a su deseo, considerado un impulso innato y casi irrefrenable en él. En palabras de Lynda Nead, los victorianos tenían un concepto doble del deseo sexual: normalizado y connatural en el género masculino, patológico y antinatural en el género femenino (1984:26). La sexualidad femenina, pues, se definía únicamente por sus haces de relaciones opuestas con el otro género (la mujer frente al varón)

pero también dentro de su mismo género (la mujer respetable frente a la mujer impura). Y para garantizar su pureza y respetabilidad, la mujer había de ser confinada al espacio seguro y protector del hogar. Se fragua, por tanto, en los discursos decimonónicos sobre la sexualidad de las mujeres el constructo del ideal femenino doméstico y, al mismo tiempo, su antimodelo, las *fallen women*.

Se legitimaba y justificaba también, en consecuencia, la lógica de las *esferas separadas* por la que a las mujeres les correspondía únicamente la esfera privada, “el ámbito de la indiscernibilidad”, un espacio sin poder, sin prestigio, invisible, insustancial (Amorós, 2001: 21-46). El género femenino es confinado al espacio íntimo y privado de la familia burguesa, el hogar que debe cuidar y custodiar, que debe irónicamente protegerlo a la vez que dicho hogar funcionaba como confinamiento protector de la virtud y la respetabilidad de las mujeres. La publicación de *The Subjection of Women* (1869) de John Stuart Mill, cuestionando severamente la domesticidad y sumisión de la mujer como una ley o costumbre universal y denunciando la civilizada esclavitud que la sociedad victoriana estaba perpetrando, ahondaba de lleno en la denominada *The Woman Question*. Un debate público, heredero y continuador de la *Querelle des Femmes*, en el que participaron tanto hombres como mujeres, tanto defensores de los derechos femeninos como detractores. George Elliot, Elizabeth Gaskell, Harriet Taylor Mill, Millicent Garrett Fawcett, Frederic Harrison, Charlotte Yonge, Margaret Oliphant, Godwin Smith, Samuel Smiles, Herbert Spencer, Anne Mozley, F. Power Cobbe, Mary Humphrey Ward, Alice Stopford Green, Harriet Martineau, Geraldine Jewsbury, Barbara Bodichon, Mary Elizabeth Braddon y un largo etcétera (Thompson, 1999:1-24). Y es en el seno de la Woman Question donde nos encontramos con el arquetipo del ángel del hogar. O quizá sería más exacto hablar de cuatro modelos de feminidad ideal, como proponen certeramente Elizabeth K. Helsinger, Robin L. Sheets y William Veeder. A saber: 1) the *Angel in the House*; 2) the *Woman as Equal*; 3) the *Angel out the House* y 4) the *Female Saviour* (Helsinger, 1983, pp.xiv-xv). Porque, más que hablar de posturas feministas y antifeministas, sería más conveniente hablar de mitos o modelos diferentes, aunque no necesariamente antagónicos ni excluyentes entre sí. Mitos convincentes, persuasivos y elocuentes que los polemistas de la Cuestión Femenina utilizaron para exponer sus argumentos. Mitos que obviamente Evelyn De Morgan conocía y utilizó también para su proyecto artístico feminista, sororario y espiritista.

Aunque De Morgan acude intermitentemente a estos cuatro modelos de feminidad ideal, bien para establecer una crítica o denuncia, bien para sustentar la reivindicación del papel de las mujeres en el mundo, la intersección entre feminismo y espiritismo swedenborgiano que constituye su ideario estético la convierte en la pintora por antonomasia de la Female Saviour, como veremos

más adelante. Dejando por ahora a un lado esta división cuatripartita para centrarnos en el motivo de la jaula dorada, añadiremos que el arquetipo de la mujer angelical -el doméstico y subyugado por las constricciones victorianas- era al mismo tiempo uno de otros cuatro modelos de mujer por la Inglaterra de la época junto a la mujer demoníaca, la solterona y la mujer caída (Auberbach, 1982:63), entre los que sí apreciamos atributos más antagónicos.

El arquetipo victoriano del *ángel del hogar* para denominar al ideal de mujer perfecta supuso, junto a las recreaciones y tematizaciones caballerescas, la culminación creativa de la cosmología iconográfica del proteccionismo y el control sobre el género femenino (Harrold, 2009:35). El apogeo del culto al ángel doméstico se suele establecer en los primeros veinte años del reinado de Victoria del Reino Unido, entre 1837 y 1857, coincidiendo con la publicación del célebre poema *The Angel in the House* (el Libro I en 1854 y el Libro II en 1956) de Coventry Patmore, el texto canónico acerca de la idealizada feminidad, una mujer recatada y dócil, disciplinada y sacrificada, dúctil y sumisa (Murray, 1982:5-6). Su rol principal era “provide a place of renewal for men, after their rigorous activities in the harsh, competitive public sphere” (Gotham, 1982:4). Pese a su sumisión y entrega totales al marido, ostentaban una gran firmeza en su pureza y religiosidad, creyéndose reinas del único ámbito que se les permitía gobernar: el hogar (Showalter, 1977:14). La crítica contemporánea ha hecho hincapié en el uso del término *enjaulada* por parte de Patmore, ya en el Libro I, argumentando que el poema estuvo al servicio del aparato patriarcal represor. A pesar de que el poema contenía elementos eróticos en el seno del matrimonio más liberadores, para el sector más conservador de crítica y público funcionó como un “bello” canto en homenaje a las *enjauladas victorianas*, contribuyendo a las dinámicas opresoras de género del XIX al otorgar un idóneo apelativo a estas angelicales mujeres. El texto al que nos referimos es el prelude al Canto II, donde el escritor recurre a la metáfora del pájaro enjaulado para aludir a las doncellas cuya virtud ha de estar protegida.

Estas aladas y recluidas damiselas en sus burguesas y elegantes casas, vigiladas y dependientes del varón, por los peligros que acechan a las débiles féminas en el exterior de la jaula, temen incluso una excesiva libertad y se reprimen a sí mismas de volar (Maynard, 1996:443-455 y 1993:129-140). Los esquemas simbólicos se adhieren a la mentalidad de una cultura en una época determinada mediante la reiteración y reproducción de discursos textuales y visuales. El modelo de mujer angelical proliferó, evidentemente, en la ficción adulta, en novelas habitadas por mujeres sumisas, obedientes, reprimidas, en maniquea oposición con las féminas perversas, dementes, rebeldes y transgresoras; pero el periodo victoriano fue también la Edad de Oro de la literatura infantil, donde acamparon idealizadas y aburridas madres, así como

chicas perfectamente castas (Ren, 2015:266), con excepciones cuyo comportamiento disruptivo tenía sancionables consecuencias para ellas (Honig, 1988:3-8). Así pues, desde la infancia, se venía inculcando esta imagen de las mujeres como “*lilies in the queen’s garden*”, parafraseando a John Ruskin. Como ha indicado Suzanne F. Cooper, la cuestión del control y el dominio sobre las mujeres formaba parte de la obsesión masculina victoriana por el honor, la decencia, el decoro y la respetabilidad (Cooper, 2001:90). Ser respetable significaba ser miembro de la sociedad; quienes habían perdido su honorabilidad, como las *fallen women*, eran desterradas a la marginalidad y al ostracismo social (Kühl, 2016:171-172). Curiosamente, a ese destierro social no solo eran sentenciadas las mujeres caídas (prostitutas, esposas infieles, jovencitas que entregaban su virgo fuera del matrimonio); también eran marginadas las madres solteras, las amantes de hombres casados, algunas actrices y modelos que posaban para artistas. Las esposas, en cambio, erigidas en custodias de la ética de sus maridos, se convierten en el sostén moral del hogar burgués. Para la mentalidad victoriana, el discurso de la virtuosidad e integridad de la joven resguardada de las corruptelas del mundo exterior, potencial esposa y madre honorable, reforzaba subrepticamente la estructura ideológica de la burguesía como clase social superior por su elevada moral y su capacidad económica (Harrold, 2009:35-36).

Pero las semillas del culto al ángel doméstico como modelo ideal femenino se encontraban en la eclosión de la clase media comerciante e industrial de finales del siglo XVIII, porque lo doméstico, elevado casi al rango de devoción religiosa, se estaba convirtiendo aquí ya en la manifestación simbólica y literal de la superioridad moral, económica e ideológica de la burguesía contemporánea, en contraste a la decadencia y la corrupción de la aristocracia y antigua nobleza (Hall, 1982:2-16). En opinión de Nead, el culto a la domesticidad evolucionó de forma paralela a la ideología de las esferas separadas a finales del XVIII y principios del XIX. Con el enriquecimiento progresivo de empresarios y comerciantes, el caballero burgués de la próspera clase media comenzó a distanciar su lugar de trabajo -que se trasladó al tumultuoso centro urbano- del tranquilo y apacible hogar familiar, ubicado ahora en las afueras de la ciudad. Esto tuvo como consecuencia inmediata el hecho de que las mujeres ya no pudieran dedicarse a las tareas domésticas y las comerciales a la vez como antaño, en el centro de pueblos y aldeas. Arrojadas a la periferia de grandes y lujosas casas, lejos de la actividad en las ciudades a las que acudían sus esposos diariamente, las mujeres pronto fueron catalogadas como criaturas exclusivamente domésticas, entregadas al mantenimiento de la residencia familiar, al cuidado y la educación de hijos e hijas, al ámbito íntimo y privado (Nead, 1984:27). La frenética esfera pública del mundo laboral era

dominio únicamente de los hombres y el icono de la esposa dependiente, hogareña, angelical, servicial, doméstica y domesticada, se convirtió en el icono de la superioridad moral, el éxito material y el triunfo social de la burguesía del XIX.

El hogar burgués simbolizaba para toda la clase media el orden, la tranquilidad, la estabilidad, la pureza, frente al caos, la corrupción, la inmoralidad, la impersonalidad de la ciudad. Si las calles, atestadas de prostitutas, ladrones, vagabundos, oportunistas, representaban la tentación, la decadencia y la pecaminosidad de la estructura social, a los que el varón -por su supuesta fortaleza y entonces, el hogar debía funcionar como espacio de prevención y protección para las mujeres. El hogar era el locus de la sexualidad normativa; la ciudad, el locus de la sexualidad desviada. (Todo se reduce a dicotomías: el hogar se identificaba con la esposa-madre; la ciudad, con las *fallen women*). Constituía el hogar también el descanso del guerrero-trabajador esposo, una especie de racionalizado y decimonónico Edén que le aguardaba tras la dura jornada por la babilónica ciudad. En esta configuración de la ideología doméstica, la pintura produjo y reprodujo, como discurso cultural, representaciones de escenas y actividades en el interior del hogar, contribuyendo a reforzar la estructura ideológica burguesa y a visualizar a las angelicales esposas como un estado no solo idealizado, sino sobre todo prescriptivo, para las mujeres. De hecho, podemos hablar de todo un subgénero pictórico de lo doméstico, las *domestic pictures*, o arte británico doméstico, que hacia mediados del siglo XIX ya era una categoría reconocible, un verdadero constructo de particulares implicaciones histórico-ideológicas (Retford, 2006; Cowling, 2000). En el discurso artístico de lo doméstico se produjo una coalescencia entre lo relativo al ámbito privado y hogareño, lo patriótico o nacional -en oposición a lo foráneo-, la secularización de símbolos religiosos y, por supuesto, la construcción de roles de género (Wood, 2014). Aunque lo doméstico como tema o como subgénero pictórico tuvieron su apogeo en la mitad del XIX, podemos encontrar ejemplos en el mundo teórico y crítico del arte pre-victoriano, como los *Discourses* (1771) de Sir Joshua Reynolds. Podríamos citar como ejemplos de pinturas domésticas *Good Night* (1846), de Thomas George Webster, *Home Again* (1856) de James Collinson y *Home (The Return from Crimea)* (1859) de Sir Joseph Noël Paton, que exhiben escenas seculares caracterizadas por un halo sagrado y devoto de la familia congregada alrededor de la figura paterna, bien porque ha regresado de la dura jornada laboral en la ciudad o del duro campo de batalla; *Waiting* (c.1854.1855), de Ford Maddox Brown, *Mother and Child* (c.1854) de Frederic George Stephens, *Mrs George Augustus Frederick Cavendish-Bentinck and her Children* (1860) de George Frederic Watts y *Mother and Children Reading* (c.1860), o *Life Well*

Spent (1862) de Charles West Cope, que representan la maternidad ideal de la paciente esposa angelical y, sobre todo, la obra más representativa del género: el tríptico *Woman's Mission* (1862-1863) de George Elgar Hicks. Se trata de una especie de triple retablo con un solo marco o tríptico en el que en cada imagen, con los títulos respectivos de *Guide for Childhood* (1862-1863), *Companion to Manhood* (1863) y *Comfort of Old Age* (1862) y en este orden de colocación, se representa a la misma mujer en tres fases de sus obligaciones como *ministering angel*, como ángel ayudante o custodio, cumpliendo con sus roles de madre (despejando el camino y guiando los pasos de su hijo), esposa (apoyando al marido en un momento difícil) e hija (cuidando a su anciano y enfermo padre) (Allwood, 1982:55; Nead, 1988:12-23 y 28; Shefer, 1986:8-12). El mero título indica ya su estrecha relación con el debate -religioso y seglar- de la época sobre la “misión de las mujeres” y su apropiado lugar en la sociedad, como *Woman's Mission* (1842) de S. Lewis, *Woman's Mission and Woman's Position* (1846) de A. Jameson, *Woman's Mission* (1850) de J. W. Parker y, especialmente, *Woman's Mission* (1852) del reverendo John Angell James, cuyo concepto del hogar como nuevo Elíseo, jardín para la infancia y morada de descanso de la masculinidad parece haber sido literalmente pictorializado por Hicks en su tríptico (Wood, 2014). Con el argumento de que Eva había sido creada para proporcionar compañía, comodidad y ayuda a Adán, el reverendo afirma que la principal misión de las mujeres era comportarse como un ángel de consuelo y socorro para el esposo y cumplir con la obligación moral de conducir el camino moral de los hijos y las hijas.

Hubo también ángeles con alas rotas o arrancadas. Avecillas incautas que salieron de su pulcra celda hogareña para ser encerradas en las jaulas más crueles de las industrializadas y sucias calles. Al ideal de la hija obediente, la leal esposa y la entregada madre, los victorianos opusieron el icono más reconocible y representado entre las décadas de 1840 y 1900: la *fallen woman*, esto es, la mujer caída y sin honra, la hija que abandona el protector hogar para convertirse en prostituta, la esposa adúltera que descuida al marido y los hijos y la solterona de una sexualidad más o menos liberal. Los discursos culturales, sobre todo, la pintura y la ilustración, encontraron en este modelo femenino una fructífera fuente de inspiración en consonancia con los tiempos modernos, con el gusto hegemónico del público y con sus propios intereses particulares. En el caso concreto de la Pre-Raphaelite Brotherhood, asociados y afines, hay que especificar que es uno de los escasos temas contemporáneos que plasmaron en sus lienzos, lo que de por sí indica la fascinación victoriana con el personaje. Fallen women emblemáticas serían *Found Drowned* (c.1850) de G. F. Watts, *The Outcast* (1851) de Richard Redgrave, *The Awakening Conscience* (1853) de William Holman Hunt -la modelo, Annie Miller, ejercía la

prostitución y era amante del artista-, *Found* (1853-1882), *Hesperia Rosa* (1853) y *The Gate of Memory* (1857) de Dante Gabriel Rossetti, *Virtue and Vice* (c.1853) de John Everett Millais, *Take Your Son, Sir* (1856) de Ford Maddox Brown, el tríptico *Past and Present* (1858) de Leopold Augustus Egg, *Thoughts of the Past* (1859) de Spencer Stanhope -tío de Evelyn De Morgan-, *Drowned! Drowned!* (1860) de Abraham Solomon, entre otras (Nochlin, 1978; Auerbach, 1980; Nead, 1984).

Además del mundo del arte, icónicos ejemplos encontramos en la literatura, con obras como *The Bridge of Sighs* (1844) de Thomas Hood, *Ruth* (1853) de Elizabeth Gaskell, *Adam Bede* (1859) de George Eliot, *Tess of the D'Urbervilles* (1891) o *Esther Waters* (1894) de George Moore, por citar solo algunos ejemplos; pero también en documentos médicos y policiales, artículos periodísticos, viñetas gráficas, panfletos religiosos reformistas, celebraciones filantrópicas y en el debate general acerca de la cuestión femenina. Las *fallen women*, a pesar de su marginación social, estaban en todas partes. A pesar de la generalizada creencia de que los victorianos no “hablaban” de o sobre el sexo, lo cierto es todos los niveles y todas las estructuras de la cultura del periodo no versaban sobre otra cosa que no fuese la sexualidad femenina, la prostitución, las enfermedades venéreas, la (in)fidelidad de las esposas, la pérdida de la virginidad y un largo etcétera. Esta ruidosa polifonía del sexo en la cultura victoriana articulaba un eficaz sistema de control sobre los comportamientos y roles apropiados y no apropiados de las mujeres, así como las relaciones entre los géneros (Wilce, 2017:21-22). Porque si el ángel doméstico victoriano reproducía el esquema religioso de la Madonna divina y virginal, lógicamente la mujer caída y/o prostituta tenía su antecedente claro en María Magdalena (Haskins, 2005; Nead, 1984). La soberbia y tentadora Eva, la inmaculada y perfecta María y la pecadora arrepentida Magdalena prestaron sus hagiografías para la construcción de prototipos femeninos y modelos de conducta que debían seguir o no las mujeres del XIX. Evidentemente, Magdalena encajaba a la perfección con las contemporáneas adúlteras y prostitutas tanto para los reformistas morales, obsesionados con limpiar la pecaminosa polución de su sociedad, como para los artistas fascinados con los trágicos relatos de caída y redención o muerte.

No debería sorprendernos que Evelyn De Morgan no retratara a ninguna *fallen woman* ni a ninguna *angel in the house* en sentido estricto. Su interpretación de la esposa victoriana en *The Gilded Cage* es justamente la de la mujer que se está rebelando contra los roles estipulados por el patriarcado para su género, que está renegando de su “misión” como mujer en el mundo. Debemos tener en cuenta la propia biografía de Evelyn, que se negó a ser el modelo de hija que deseaba su madre, que tenía un vínculo matrimonial igualitario con William De

Morgan y poco convencional para la época, y que no llegó a ser madre, tal vez - es mera especulación mía- para no tener que renunciar a su carrera como artista. Ella no podía identificarse de ninguna de las maneras con los tres roles principales que los artistas del género doméstico reasignaban reiteradamente a las mujeres, puesto que siempre fue una creadora comprometida con la subversión y la transgresión de estereotipos (Hernández, 2016:1005-1018). Pero tampoco adoptó una actitud de condena ni de condescendencia hacia las mujeres deshonradas o caídas. De Morgan únicamente se serviría de la iconografía y la simbología que rodeaban a estos dos tipos de feminidad victoriana para plantearnos una profunda reflexión acerca de aquellas mujeres que, por comodidad económica y estatus social, o por no saber o no querer desprenderse de las doradas cadenas del patriarcado, sucumbían al materialismo y aceptaban el encierro dentro de una prisión de brillantes barrotes y nacarados mármoles. No es que De Morgan las juzgue; tampoco las sanciona en sus cuadros. Sencillamente invita a sus congéneres a replantearse su situación, las invita a otro despertar de la consciencia, el de la fortaleza que brindan el desprendimiento de las ataduras sociales y de las comodidades mundanales y la necesidad de unión y hermanamiento entre todas las mujeres. El proyecto feminista de De Morgan, como vemos, requiere de una fase previa de reconocimiento e identidad del propio género y una segunda fase de coincidencia y coalición con las otras de su género. Paralelamente al proyecto sororario, De Morgan construye su discurso espiritista y antimaterialista transformando las iconografías del ángel doméstico y la mujer caída.

En *The Gilded Cage*, la artista recurre a los símbolos habituales de la pintura doméstica, bien conocidos por el espectador, como el pájaro enjaulado, la ventana como barrera de separación entre la esfera pública y la privada; el libro, que normalmente aparecía sobre el regazo o a la altura del pecho, apuntando hacia las zonas sexuales del cuerpo femenino, y abierto hacia la mujer, aparece aquí en el suelo, orientado al observador; las joyas, iconos de la prosperidad burguesa -causante del sometimiento de las mujeres-, han sido también rechazados, aunque la figura femenina de De Morgan aún tiene las muñecas “encadenadas” por las pulseras de oro -metonimia de la jaula dorada- porque todavía no se ha liberado. En este sentido, la imagen guarda una profunda relación con las engañosas cadenas de *The Prisoner* (1907-1908), alegoría del doble cautiverio -materialismo y patriarcado- a través de un exquisito retrato de perfil italianesco y del que ya tratamos en otra ocasión (Hernández, 2014:547-562). Al mismo tiempo, se sirve de estrategias pictóricas empleadas en los cuadros prerrafaelitas de las *fallen women*, como el desorden de la habitación -equiparado al desorden moral-, el cabello pelirrojo, la túnica transparente o la pátina dorada en ropas y objetos, pues los victorianos consideraban el baño de

oro como una vulgarización del precioso metal puro. A Evelyn no le importa si esta mujer es una asfixiada esposa o una cortesana arrepentida; lo que le interesa es que se trata de una mujer cautiva por el caduco y patriarcal materialismo, personificado en las arrugas y las canas del marido estrafalariamente vestido en el lujoso interior de su decoradísimo hogar/palacio/fortaleza. Más allá de la ventana, la comitiva danzante - identificada por Smith como un grupo de romaníes (2002:119), interpretación de la que discrepamos totalmente-, aparentemente pobres, austeros en su indumentaria, pero felices y unidos, creemos que representa a las almas que han renegado de las tentaciones mundanales y celebran en la libertad de la naturaleza su salvación, a diferencia de la prisión material en que se hallan encerrado este matrimonio.

The Gilded Cage es una “rareza” en la producción artística de De Morgan por ser una de sus imágenes más “narrativas” y con menor carga alegórica -de ahí que admita tantos niveles de interpretación- si la comparamos con otras pinturas antimaterialistas como *Love’s Passing* (1883-1884), *The Garden of Opportunity* (1892), *Earthbound* (1897) o *The Worship of Mammon* (1909), todas ellas curiosamente caracterizadas por la presencia simultánea de una figura masculina y otra femenina, resquebrajando así, pues, el discurso victoriano de las esferas separadas. Otras imágenes, en cambio, aparecen como muestras explícitas de la crítica contra la plutócrata codicia y de la apología de la vida sencilla y espiritual, como *The Poor Man Who Saved the City* (1901) y, especialmente, *St Christina Giving Her Father’s Jewels to the Poor* (1904), muy interesante esta última por mostrar un santificado modelo de hija que desobedece al padre como autoridad masculina patriarcal.

Por otra parte, pensamos que *The Gilded Cage* no consiste en una pieza aislada en el repertorio estético de De Morgan, sino que formaba parte de un proyecto más ambicioso. A pesar de que carecemos de evidencias documentales aportadas por la propia artista o por fuentes secundarias, consideramos la posibilidad de que *The Gilded Cage* podría ser el panel central de dos hipotéticos trípticos. El primero, junto a *The World’s Wealth* (1896) y *A Soul in Hell* (c.1905-1910), teniendo en cuenta la composición, la temática y la disposición de las figuras y como respuesta feminista a los trípticos de Hicks (ángel doméstico) y de Egg (mujer caída). El segundo, reemplazando *A Soul in Hell* por *The Hourglass* (1905), para el que posó Jane Burden Morris, una alegoría sobre la caducidad de la vida y la muerte como tránsito a la nueva vida, representaría tres momentos o fases de la vida material y el despertar espiritual desde una perspectiva femenina. Claramente, estas pinturas eran una declaración de intenciones y una crítica, sobre todo, a *Woman’s Mission* de Hicks. El primer posible tríptico, según nuestro planteamiento, versa sobre el

despertar de la conciencia femenina y acerca de la diferente progresión del alma en la esposa y en el marido. En *The World's Wealth*, la figura femenina, ataviada lujosamente y enjoyada, recorre su aristocrática y ostentosa vivienda y se detiene en el tapiz que escenifica las bodas de San Francisco con la Pobreza, un tema que De Morgan trabajaría en otra pintura de 1905 hoy desaparecida (Smith, 2002:174; Gordon, 1996:24). La visión de la escena, representada en la bóveda de la Basílica inferior en Asís y muy frecuente en el arte a partir del canto XI del *Paradiso* de Dante, corresponde al momento narrado en el poema alegórico *Sacrum commercium* (siglo XIII) sobre el casamiento místico del santo con Domina Paupertate, la Dama Pobreza o la Señora de la Pobreza - *commercium* entendido como trato, pacto, alianza- provoca el despertar o la iluminación espiritual en esta mujer, que comienza a despojarse de su corona y su collar de perlas. En cambio, *A Soul in Hell* muestra a un caballero -muy parecido por la indumentaria y el aspecto físico al marido de *The Gilded Cage*-, con el despeinado cabello canoso, la mirada perdida y la expresión de fatigada derrota, sentado en una especie de trono de mármol en un esplendoroso jardín, rodeado de toda clase de flores, una pequeña fuente y dos hileras de frondosos árboles que parecen apuntar hacia el amanecer del horizonte (Smith, 2002:181). Un amanecer o nuevo comienzo en la vida verdadera del espíritu al que nunca podrá acceder a pesar de tener su visión diariamente para toda la eternidad.

Evelyn De Morgan despliega así toda la ironía posible al representar un alma (masculina) solitaria, miserable y materialista, condenada a residir en un infierno igual de ostentoso que su vida material, un infierno de su propia ideación y construcción como lo fueran la ciudad (esfera pública) y el hogar (esfera privada) victorianos que controlaba en la existencia terrenal. Un espejismo de Edén monótono, tedioso y sin más compañía que la de la macabra criatura semitransparente, calva y desnuda, acurrucada a su lado, su compañera sempiterna, una proyección de la pobreza de su espíritu. Sin ángeles que lo consuelen y sin magdalenas que sancionar.

Referencias bibliográficas

- Allwood, Rosamund (1982). *George Elgar Hicks, Painter of Victorian Life*. Londres: Geffrye Museum.
- Amorós, Celia (2001). *Feminismo, igualdad y diferencia* [1994]. México: UNAM.
- Auerbach, Nina (1980). The Rise of Fallen Woman. *Nineteenth-Century Fiction*, 35 (1), pp. 29-52.
- Auerbach, Nina (1982). *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard University Press.

- Caviglia, María J. (2008). Debates victorianos por la ciudadanía y la participación política femenina (Inglaterra, siglo XIX). En P. Britos (Ed.). *Actas Primeras Jornadas de Filosofía Política. Democracia, tolerancia y libertad*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur. Recuperado de https://www.u-cursos.cl/derecho/2012/1/D121A0103/2/material_docente/bajar?id_material=610747
- Cooper, Suzanne F. (2001). *The Victorian Woman*. Londres: V & A Publications.
- Cowling, Mary (2000). *Victorian Figurative Painting: Domestic Life and the Contemporary Social Scene*. Londres: Andreas Papadakis.
- Gordon, Catherine (1996). (Ed.). *Evelyn De Morgan: Oil Paintings*. Londres: De Morgan Foundation.
- Gorham, Deborah (1982). *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hall, Catherine (1982). The Butcher, the Baker, the Candlestick-Maker: The Shop and the Family in the Industrial Revolution. En E. Whitelegge et al (Eds.). *The Changing Experience of Women* (pp.2-16). Oxford: Martin Robertson.
- Harrold, Courtenay A. (2009). *An Ideal Woman: Literary, Parliamentary, and Sexual Representations of Model Femininity in Mid-Victorian England*. (Tesis doctoral). Waco, Texas: Baylor University. Recuperado de <https://baylor-ir.tdl.org/baylor-ir/handle/2104/5413?show=full>
- Haskins, Susan (2005). *Mary Magdalen: The Essential History, Myth and Metaphor*. Londres: Pimlico.
- Helsing, Elizabeth K. et al. (1983). *The Woman Question: Defining Voices, 1837-1883*. Manchester: Manchester University Press.
- Hernández González, María Cristina (2016). Adaptación, subversión y transgresión en tres artistas victorianas. Los casos de Elisabeth Siddal, Marie Spartali Stillman y Evelyn De Morgan. En M. G. Ríos Guardiola et al. (Eds). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* (pp. 1005-1018). Murcia: Consejería de Educación y Universidades.
- Hernández González, María Cristina (2014). Al otro lado de las trincheras. Evelyn De Morgan: imágenes para la sororidad y la igualdad. En E. González de Sande y M. González de Sande (Eds.). *Mujeres en guerra/Guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura* (pp.547-562). Sevilla: Arcibel.
- Honig, Edith (1988). *Breaking the Angelic Image: Woman Power in Victorian Children's Fantasy*. Londres: Greenwood Press.
- Kühl, Sarah (2016). The Angel of the House and Fallen Women: Assigning Women Their Places in Victorian Society. *Vides*, 4 (1), pp.171-178.
- Levine-Clark, Marjorie (2004). *Beyond the Reproductive Body: The Politics of Women's Health and Work in Early Victorian England*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Mangham, Andrew y Depledge, Greta (2011). (Ed.). *The Female Body in Medicine and Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Maynard, James (1996). The Unknown Patmore. *Victorian Poetry*, 34 (4), pp.443-455.

- Maynard, James (1993). Like a Virgin: Coventry Patmore's Still Unknown Eros. En L. Davis (Ed.). *Virginal Sexuality and Textuality in Victorian Literature* (pp.129-140). Nueva York: State University of New York Press.
- Murray, Janet H. (1982). *Strong-Minded Women and Other Lost Voices From Nineteenth-Century England*. Nueva York: Pantheon Books.
- Nead, Lynda (1988). *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford: Basil Blackwell.
- Nead, Lynda (1984). The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre- Raphaelite Painting. *Oxford Art Journal*, 7 (1), pp.26-37.
- Nochlin, Linda (1978). Lost and Found: Once More The Fallen Woman. *The Art Bulletin*, 60 (1), pp. 139-153.
- Ren, Aihong (2015). Angels in the House: Female Images in Victorian Children's Fantasy. *Canadian Social Science*, 11 (3), pp.266-272.
- Retford, Kate (2006). *The Art of Domestic Life: Family Portraiture in Eighteenth-Century England*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Shefer, Elaine (1986). Woman's Mission. *Woman's Art Journal*, 7 (1), pp.8-12.
- Showalter, Elaine (1977). *A Literature of Their Own*. Princeton: Princeton University Press.
- Smith, Elise Lawton (2002). *Evelyn Pickering De Morgan and the Allegorical Body*. Londres: Associated University Press.
- Smith, Elise Lawton (1997). Evelyn Pickering De Morgan's Allegories of Imprisonment. *Victorian Literature and Culture*, 25 (2), pp.293-317.
- Thompson, Diane Nicola (1999). Responding to the Woman Questions: Rereading Noncanonical Victorian Women Novelists. En N. D. Thompson (Ed.). *Victorian Women Writers and the Woman Question* (pp. 1-24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Vertinsky, Patricia A. (1989). *The Eternally Wounded Woman: Women, Doctors, and Exercise in the Late Ninetenth Century*. Manchester: Manchester University Press.
- Wilce, Emily Elizabeth (2017). *The Painter, the Press, the Philanthropist, and the Prostitute: The Representation of the Fallen Woman in British Visual Culture, 1850-1900*. (Tesis doctoral). University of Leicester. Recuperado de <https://lra.le.ac.uk/bitstream/2381/40021/1/2017wilceeehd.pdf>
- Wood, Kendall (2014). George Elgar Hicks's Woman Mission and the Apotheosis of the Domestic. *Tate Papers*, 22. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/george-elgar-hicks-womans-mission-and-the-apotheosis-of-the-domestic>

EMANCIPAZIONE FEMMINILE E AUTOBIOGRAFIA: L'ESORDIO LETTERARIO DI SIBILLA ALERAMO

Maria Panetta

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Riassunto: Sibilla Aleramo nasce ad Alessandria nel 1876; a quindici anni, subisce una violenza sessuale da parte di un dipendente del padre. Nel suo primo libro, *Una donna* (1906), ripercorre la propria vita affrontando con lucidità temi spinosi come il matrimonio riparatore, la rivendicazione della libertà della moglie dalla potestà del marito e la scelta sofferta dell'abbandono del tetto coniugale e di un figlio. La sua autobiografia, dallo stile realistico e dal lessico ancora lontano dagli artifici retorici dannunziani poi prevalenti nella sua produzione, è subito divenuta un manifesto transnazionale della lotta per il riconoscimento dei diritti e dell'indipendenza delle donne.

Parole chiave: autobiografia, emancipazione, femminismo, maternità, sincerità.

Rina Marta Felicina Faccio¹, in arte Sibilla Aleramo (fu il poeta Giovanni Cena a scegliere per lei tale pseudonimo) nacque ad Alessandria nel 1876 e trascorse una serena adolescenza a Civitanova Marche, aiutando nel lavoro il padre, che dirigeva una vetreria.

All'età di quindici anni, fu vittima di violenza sessuale da parte di un dipendente del genitore, Ulderico Pierangeli: incinta, nel 1893 venne costretta a subire un matrimonio riparatore, anche se il bambino non venne mai dato alla luce. Ebbe, in seguito (nel 1895), un altro figlio, l'amato Walter, ma lo abbandonò nel febbraio del 1902, nel momento in cui prese coraggio e decise di porre fine al proprio infelice matrimonio.

¹ La bibliografia riguardo a Sibilla Aleramo è piuttosto vasta; si ricordino almeno i carteggi: Slataper, Scipio, *Lettere a S. Aleramo* (1950), in Id., *Epistolario*, a cura di G. Stuparich. Milano: Mondadori; Cardarelli, Vincenzo (1974), *Lettere d'amore a Sibilla*, a cura di G. A. Cibotto e B. Blasi. Roma: Newton Compton; Rebora, Clemente (1976), *Lettere I (1893-1931)*, a cura di M. Marchione, prefazione di C. Bo. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura; Boine, Giovanni (1979), *Carteggio*, IV, a cura di M. Marchione e S. Eugene Scalia. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura; Aleramo, Sibilla (1982), *Lettere d'amore a Lina*, a cura di A. Cenni. Roma: Savelli; Quasimodo, Salvatore (1983), *Aleramo Sibilla*, a cura di G. Vigorelli. Milano: Rizzoli; Rebora, Clemente (1986), *Per veemente amore lucente. Lettere a S. Aleramo*, a cura di A. Folli. Milano: Scheiwiller; Cardarelli, Vincenzo (1987), *Epistolario*, I (1907-1915), a cura di B. Blasi, con introduzione di O. Macrì. Roma: EBE; Aleramo, Sibilla-Key Ellen (2012), *Cara grande amica: il carteggio Ellen Key-Sibilla Aleramo*, a cura di Ulla Åkerström. Roma: Aracne.

Sebbene ostacolata dal marito Ulderico, anche durante gli anni in cui visse con lui Rina continuò a scrivere poesie e pensieri, come faceva da ragazza², e iniziò a interessarsi al movimento femminista, che si stava allora diffondendo³. Pubblicò vari articoli al riguardo: famosa la sua polemica con la nota romanziera Neera (ovvero Anna Zuccari Radius)⁴, che si attestava su posizioni più tradizionaliste rispetto alle sue, in merito al ruolo della donna nella società.

Nel suo primo libro, *Una donna*, edito nel 1906 per la casa torinese STEN⁵, Sibilla ripercorre la propria vita affrontando tematiche complesse come quelle del matrimonio riparatore, della rivendicazione della libertà della moglie dalla potestà del marito-padrone e della sofferta scelta finale dell'abbandono del tetto coniugale e del figlio. La sua autobiografia, che ha avuto più di cinquanta ristampe in poco più di un secolo, assieme a certe liriche e a molti suoi interventi su rivista, divenne ben presto un manifesto della lotta per il riconoscimento dei diritti e dell'indipendenza delle donne. A parte l'immediato successo di pubblico, inoltre, il volume suscitò, alla sua uscita, un vivace dibattito critico, godendo dell'apprezzamento di penne quali quelle di Ugo Ojetti, Luigi Pirandello, Arturo Graf, Cesare Lombroso, Massimo Bontempelli, il quale, ad esempio, nel 1907 (Bontempelli 1907) evidenziò la sincerità dell'autrice nel raccontarsi, in un periodo storico in cui trionfava l'arte gonfia di retorica di Gabriele d'Annunzio e la letteratura italiana contemporanea più in voga, a detta di Croce, era percorsa da un "vento d'insincerità"⁶. *Una donna* fu tradotto nel 1907 in Spagna, nel 1908 in Francia e, in seguito, negli Stati Uniti, in Svezia, Germania, Inghilterra, Russia, Olanda, Polonia *etc.*

Già l'esordio è costruito ad arte per presentarsi come donna ribelle e fuori dagli schemi: "La mia fanciullezza fu libera e gagliarda" (Aleramo 2005: 1), laddove "gagliardo" – si noti – è termine più spesso associato all'universo maschile che a quello femminile. Nonostante qualche ombra, nell'infanzia Sibilla si presenta come "libera e forte" (Aleramo 2005: 1), anche perché primogenita: "Ero la figliuola maggiore, esercitavo senza timori la mia prepotenza sulle due sorelline e sul fratello". La preferenza dimostrata dal

² Cfr. Zambon, 1989: 287-324.

³ Cfr. Tavella, 2018: 225-256.

⁴ Cfr. Corti 1992. Il 7 maggio scorso si è svolto a Milano (nella Sala del Grechetto della Biblioteca Sormani) un incontro, organizzato dalla Fondazione Anna Kuliscioff in collaborazione con la Biblioteca Sormani stessa, in occasione del centenario della scomparsa di Anna Zuccari Radius, dal titolo *La scrittura femminile del '900, pensiero tradizionalista e emancipazionista a confronto: Neera e Sibilla Aleramo*: vi hanno partecipato Giuliana Nuvoli, Elisa Gambaro, Alessandro Zaccuri e Marina Cattaneo.

⁵ Sul quale cfr. Graf 1906: 720-724; Pirandello 1907; Bontempelli 1907; Cecchi 1950; Sapegno 1952.

⁶ Cfr. *La Critica*, 1907, (V), pp. 177-190. Al riguardo cfr. Panetta 2017.

padre per lei e la “sudditanza” spontanea delle sue amiche vengono rivendicate schiettamente, senza falsi ridimensionamenti di facciata.

Confessa “un’adorazione illimitata” (Aleramo 2005: 1) per il padre e lo tratteggia con delle pennellate che richiamano vari passi di altri suoi scritti, nei quali ritrae gli uomini di cui, di volta in volta, s’innamora: “Era lui il luminoso esemplare per la mia piccola individualità, lui che mi rappresentava la bellezza della vita” (Aleramo 2005: 1); “egli m’era accanto, con l’alta figura snella, dai movimenti rapidi, la testa fiera ed eretta, il sorriso trionfante di giovinezza” (Aleramo 2005: 2). Solo a titolo di esempio, si potrebbero citare in parallelo alcuni brani delle lettere a Dino Campana, il grande poeta di Marradi col quale ebbe una relazione: “Sentivi che la visione di grandezza e di forza si sarebbe creata in me non appena io fossi partita? Nella tua luce d’oro. E non ho baciato le tue ginocchia” (Aleramo-Campana 2015: 52, lettera X, Aleramo a Campana, 6-7 agosto 1916); oppure: “Perché amarmi tu? Anche oggi, che povere frasi sciocche devo averti scritto. Come quando t’ero accanto, che non sapevo che piangere o baciarti. E ho fatto piangere tanti dacché vivo. Che importa se per ogni lagrime che ho fatto scendere ne ho versate io stessa cento. C’è tanta ombra intorno a me. Puoi averlo sentito, puoi, dopo che son partita, averlo sentito, tu che sei fatto per il sole... Dino, Dino!” (Aleramo-Campana 2015: 54, lettera XII, Aleramo a Campana, 7 agosto 1916). La stessa contrapposizione luce/ombra, maschile/femminile si ritrova anche in *Amo dunque sono*, romanzo epistolare ispirato al rapporto con Giulio Parise (il noto esoterista amato fra il 1924 e il 1926⁷), scritto di getto (a suo dire) e pubblicato nel 1927: “Felicità e spasimo – nello spirito e nelle vene, come quando ci baciavamo e nel bacio terribilmente erano adunate tutte le forze della nostra vita, crudeli, folli, grandi, Luciano, mio Luciano, e tu ti staccavi dalla mia bocca, alzavi il viso, la luce era su te, scuotevi i capelli, raggiera di viola, dove vedevo i serpenti della Medusa e i viticci di Dioniso... Così, distesa, io restavo, affascinata, le braccia aperte protese [...]” (Aleramo 2016: 7)⁸, laddove l’aspetto dionisiaco solitamente legato al femminile sembra confondersi con quello apollineo connesso tradizionalmente al maschile, quasi in un rovesciamento di ruoli. E ancora: “Bello! Ti schermivi se ti chiamavo “bello”, parola in cui racchiudo la tua grazia e la tua gloria...” (Aleramo 2016: 8), passaggio nel quale tale “rovesciamento di ruoli” è ancora più palese, perché la donna contempla la bellezza maschile e l’uomo pare arrossire ai complimenti femminili. Curioso, inoltre, notare come, nella descrizione dell’amato, all’attributo della “gloria” venga abbinato quello della “grazia”, che più spesso è assimilato al femminile e

⁷ Da notare che, a partire dal 1927, pubblicava sulla rivista del “Gruppo di Ur”, diretta da Julius Evola, sotto lo pseudonimo di “Luce”.

⁸ Cfr. la recensione che ne fece Piero Pancrazi sul *Corriere della Sera* del 19 aprile 1927.

che la stessa Sibilla altrove rivendica per sé: “Io avevo salute, grazia, intelligenza – mi si diceva [...]” (Aleramo 2005: 1).

Anche la caratteristica dell’ulissiaca *curiositas* Sibilla rivendica per se stessa: “Senz’essere impaziente, la mia curiosità dava un sapore acuto all’esistenza. Non m’annoiavo mai” (Aleramo 2005: 2). Sostiene di aver spesso preferito, al recarsi in visita con la madre, la lettura solitaria di libri vari, che le procuravano “una specie d’ebbrezza dell’immaginazione” (Aleramo 2005: 2). Dichiarato è, poi, un dilemma che l’accompagna lungo tutta la vita (“Potevo distinguere tra affettazione e spontaneità?”; Aleramo 2005: 3), ma è in relazione alla poesia che Sibilla sembra per un attimo discostarsi dal fulgore paterno e avvicinarsi timidamente alla sensibilità materna: “Mio padre giudicava con una indifferenza un poco sprezzante ogni manifestazione di pura poesia: diceva di non capirla: la mamma, sì, ripeteva ogni tanto qualche strofa carezzevole e nostalgica, o modulava con la voce appassionata spunti di vecchie romanze; ma sempre quando il babbo non c’era” (Aleramo 2005: 3). Eppure, è palese che l’adesione al modello materno anche in questo caso non è totale, trasparendo il rifiuto di Sibilla per i versi troppo nostalgici, e forse riconoscendosi, ella, solo negli accenti appassionati della genitrice. Registra anche altrove lucidamente la sottomissione della madre al marito: “Sovente, dinanzi al babbo, ella aveva un’espressione umiliata, leggermente sbigottita: e non solo per me, ma anche pei bambini, tutta l’idea d’autorità si concentrava nella persona paterna” (Aleramo 2005: 3); “reclinava il capo come se fosse colpita all’improvviso da una grande stanchezza, o sorrideva, d’un certo sorriso che non potevo sostenere, perché deformava la bella bocca rassegnata” (Aleramo 2005: 3).

Nel rapporto conflittuale con la madre c’è, forse, *in nuce* tutto il seme della fierezza dimostrata da Sibilla in età adulta, del suo senso di ribellione e della sua necessità d’indipendenza; illuminante la sua reazione alle lacrime trattenute dagli “occhi profondi e bruni” (Aleramo 2005: 4) della donna: “Saliva in me un disagio invincibile, che non era pietà, non era dolore neppure, e neppure reale umiliazione, ma piuttosto un oscuro rancore contro l’impossibilità di reagire, di far che non avvenisse ciò che avveniva” (Aleramo 2005: 4). D’altro canto, la madre temeva per Sibilla che ella, a causa dell’impostazione educativa paterna, crescesse “senza sentimento” (Aleramo 2005: 5): che, come osserva, “fossi destinata a vivere col solo cervello” (Aleramo 2005: 5).

Il padre le fa troncare gli studi quando, litigato col socio, lascia Milano e si avventura più a Sud, assieme alla famiglia, per dirigere uno stabilimento nel quale Sibilla diviene impiegata: “Sulla fronte mi si inanellavano, tagliati corti, i capelli, dando alla fisionomia un’aria di ragazzo” (Aleramo 2005: 10-11). Lavorando assieme a lui in fabbrica, la Rina adolescente non accetta di svolgere altri lavori domestici al rientro in casa: “Le donne di servizio dovevano riferire

in paese cose orrende sul mio conto: non prendevo mai un ago in mano, non badavo alle faccende di casa...” (Aleramo 2005: 12), ammette con orgoglio.

Il tentativo di suicidio della fragile madre (realmente accaduto nel 1889) attira l'attenzione affettiva di Sibilla, prima esclusivamente legata al padre; e la notizia che probabilmente il genitore ha tradito la moglie con un'operaia lo trasforma repentinamente in un “oggetto d'orrore” (Aleramo 2005: 24), tanto che la quindicenne, spaesata e confusa, disorientata dall'allontanamento del padre tanto amato, per la prima volta non rifiuta con sufficiente fermezza le attenzioni del suo compagno di stanza in ufficio. Ciò la conduce a subire, un giorno, “un abbraccio insolito, brutale” (Aleramo 2005: 26), un’“iniziazione [...] troppo atroce” (Aleramo 2005: 29) che la rende consapevole della fine della fanciullezza: “Il mio orgoglio di creatura libera e riflessiva spasimava” (Aleramo 2005: 27).

Non volendo raccontare ai genitori come realmente si sono svolti i fatti (e, forse, tentando di negare a se stessa la propria passività di vittima, coll'affermare e imporre una ferma volontà), Sibilla si convince di poter riuscire ad amare il proprio “aggressore” e induce la madre e il padre ad accettare, infine, il loro matrimonio, sebbene ella stessa, ogni giorno di più, si renda conto di non essere innamorata del promesso sposo. Nel periodo del loro soffocante fidanzamento, la gelosia di lui la costringe, inoltre, a modificare radicalmente le proprie abitudini di vita, inducendola a uscire sempre meno di casa e a occuparsi prevalentemente della preparazione del corredo: a sedici anni Sibilla adotta uno stile di vita completamente contrario a quell'indipendenza fiera e autarchica cui l'aveva educata il padre con orgoglio. Dopo un aborto spontaneo, inizia a riflettere maggiormente sulla condizione della madre e a rendersi finalmente conto della propria prolungata e colpevole indifferenza verso la genitrice; comincia a notare delle affinità fra l'amara rassegnazione dell'adulta e la propria crescente mancanza d'entusiasmo giovanile: “Amare e sacrificarsi e soccombere! Questo il destino suo e forse di tutte le donne?” (Aleramo 2005: 41), si domanda.

La condizione della madre peggiora, finché i medici non prescrivono il suo ricovero in una casa di cura⁹. Frattanto, Sibilla diviene a propria volta madre e, dopo poco, concepisce anche l'idea di scrivere un libro. Contrariamente alla visione pirandelliana, nell'Aleramo il desiderio e la necessità della creazione artistica vengono innescati e potenziati, nella donna, dall'essere genitrice. Ella stessa ammette: “In me la madre non s'integrava nella donna” (Aleramo 2005: 51), rendendosi conto di non essere il tipo femminile che si annulla nella maternità. Eppure sono proprio i primi appunti presi in relazione alle tappe

⁹ La madre di Rina morì in manicomio a Macerata, nel 1917.

importanti del bambino a segnare il suo “esordio di scrittrice” (Aleramo 2005: 52).

La noia della sua vita al paese viene interrotta dalle attenzioni di un “forestiero”, cui ella, dopo varie esitazioni, “concede” ascolto, rispondendo a sue lettere e biglietti; ma l’illusione di trovarsi innanzi al primo vero amore della sua vita svanisce la prima volta che l’uomo viene ricevuto in casa (in un giorno in cui il marito è fuori) e si dimostra da subito avventato nella ricerca fremente di un brusco contatto fisico. L’incauto spasimante viene repentinamente allontanato, ma il ritrovamento di una di quelle lettere, da parte della moglie di lui, innesca una spirale di maldicenze e congetture nella chiusa realtà provinciale del paese, e scatena comunque uno scandalo, acuendo la gelosia del marito di Sibilla, che reagisce con violenza ai sospetti sulla moglie, inducendola a tentare il suicidio per l’umiliazione.

La ripresa è lenta, ma coincide con una vera rinascita, sostenuta anche da un regalo del padre: l’invito a leggere un volume di sociologia (si tratta dell’*Europa giovane* del positivista Guglielmo Ferrero) che la riconduce indietro nel tempo e le fa recuperare l’attitudine al pensiero e alla lotta. Dopo anni di egoistico disinteresse, si affaccia in lei un’attenzione nuova per la questione sociale: “mi giungeva l’eco dei palpiti e delle aspirazioni degli altri uomini. Mercé i libri io non ero più sola, ero un essere che intendeva ed assentiva e collaborava ad uno sforzo collettivo” (Aleramo 2005: 82).

Un esplicito riferimento letterario a Galileo precede l’avvenuta presa di coscienza della colpa di aver trascurato per troppo tempo “di gettar gli occhi sul grande libro della vita” (Aleramo 2005: 83). Ed è a questo punto, a metà narrazione, che l’autrice illumina di senso l’agile costruzione narrativa che l’ha condotta sino a quel punto e soprattutto il significato profondo del titolo dell’opera: “E incominciai a pensare se alla donna non vada attribuita una parte non lieve del male sociale. Come può un uomo che abbia avuto una buona madre divenir crudele verso i deboli, sleale verso una donna a cui dà il suo amore, tiranno verso i figli? Ma la buona madre non deve essere, come la mia, una semplice creatura di sacrificio: deve essere *una donna*, una persona umana” (Aleramo 2005: 85). Contestualmente, Sibilla dichiara apertamente la propria “simpatia irresistibile” (Aleramo 2005: 85) per il “movimento femminile in Inghilterra e in Scandinavia” (Aleramo 2005: 85) di cui ha letto tanto, ritornandole in mente il tono serio con cui l’ammirato padre pronunciava la parola “*emancipazione*” (Aleramo 2005: 86) durante la sua infanzia dorata.

Rievoca il primo articolo inviato e pubblicato su un giornale romano, nel quale è contenuta la parola “*femminismo*” (Aleramo 2005: 86); si rende conto che “la donna, fino al presente schiava, era completamente ignorata” (Aleramo 2005: 87), in quel momento storico, anche da saccenti romanzieri e moralisti

convinti di conoscerne la psicologia. Nonostante ciò, constatata spesso con sofferenza le proprie impotenza e insufficienza a “tradurre liricamente l’oscuro mondo interiore” (Aleramo 2005: 87), che resta talora confuso e inattingibile a causa dell’inadeguatezza dei suoi mezzi espressivi di - seppur brillante e onnivora lettrice - autodidatta.

Di lì a poco, una “scrittrice illustre” (Aleramo 2005: 89) la invita a collaborare a un periodico femminile che sta per fondare, ma il marito, preoccupato che ella divenga troppo autonoma e sicura di sé, glielo impedisce. Inizia, allora, a riflettere sullo “stato delle donne intellettuali in Italia” (Aleramo 2005: 90) e sul “posto che le idee femministe tenevano nel loro spirito” (Aleramo 2005: 90) e constata amaramente che è “quasi insignificante” (Aleramo 2005: 90): “l’esempio, in verità, veniva dall’alto, dalle due o tre scrittrici di maggior grido, apertamente ostili – oh ironia delle contraddizioni! – al movimento per l’elevazione femminile. Di ideali d’ogni specie, d’altronde, tutta l’opera letteraria muliebri del paese mi pareva deficiente: grandi frasi vuote, senza nesso e senza convinzione. E nell’azione anche, com’eran rare le donne! La maggior parte straniera! Le giovanissime, provviste di titoli accademici, avevano quasi disdegno per la conquista dei diritti sociali” (Aleramo 2005: 90-91), denuncia.

Esclude di voler diventare giornalista ed è consapevole di non avere la fantasia e gli strumenti espressivi necessari a essere un’artista, ma inizia a meditare di scrivere un libro “d’amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, inesorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero l’anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitare di rimorso e di desiderio l’anima dell’uomo, del triste fratello...” (Aleramo 2005: 92). La Rina Faccio lettrice avida, nel 1894, del *Trionfo della morte* di d’Annunzio dimostra iperbolica consapevolezza della propria unicità (“Nessuna donna v’era al mondo che avesse sofferto, quel ch’io avevo sofferto”; Aleramo 2005: 92), in quanto donna che ha tanto imparato da tutto il dolore esperito, e si sente capace di “trarre da ciò la pura essenza, il capolavoro equivalente ad una vita” (Aleramo 2005: 92)¹⁰. Del resto, la convinzione dell’inscindibilità di letteratura e vita accompagna Sibilla durante tutta l’esistenza e connota fortemente la sua produzione narrativa e poetica (si ricordi che le prime poesie vennero pubblicate fra il 1914 e il 1915 su «La Grande Illustrazione»).

Una lite fra padre e marito induce il coniuge ad abbandonare l’ufficio e Sibilla, nel tentativo di rendersi utile alla famiglia, scrive al direttore di una rivista milanese, che le procura un contatto con un editore romano che ha appena fondato un altro periodico: stretto dalle necessità economiche, il marito

¹⁰ Sull’influenza esercitata da Gabriele d’Annunzio sull’Aleramo e sul loro rapporto “fraterno” si leggano almeno le pagine di Simona Costa; cfr. Costa 1986: 117-129.

accondiscende a trasferire tutta la famiglia a Roma, in modo che Sibilla possa collaborare con la redazione di «*Mulier*», rivista modellata su quelle francesi allora in voga.

Le sue descrizioni della Roma del tempo ricordano il d'Annunzio del *Piacere*: “L'autunno romano svolgeva intorno la sua magnificenza” (Aleramo 2005: 102). Anche i luoghi evocati sono gli stessi: il Gianicolo, Piazza di Spagna, Monte Mario, Trinità dei Monti, Piazza Navona, la Sistina, Villa Borghese.

Il “lavoro alquanto meccanico” (Aleramo 2005: 104) che svolge in ufficio stride spesso con l'elevatezza dei pensieri suscitati in lei dall'incontro con la realtà romana e con le idee traggiate dalle riviste straniere che deve schedare e dalle quali deve trarre notizie. La sua coscienza della scadente qualità della produzione letteraria femminile del tempo, che perlopiù scimmietta quella maschile, è lucida: “m'indignavo vedendo piovere in redazione libri mediocri firmati da donne, vere parodie di libri maschili più in voga, dettati da una vanità ancor più sciocca di quella delle pupattole mondane di cui l'editore riproduceva in fotografia gli appartamenti *modern style*. Come mai tutte quelle “intellettuali” non comprendevano che la donna non può giustificare il suo intervento nel campo già troppo folto della letteratura e dell'arte, se non con opere che portino fortemente la sua propria impronta?” (Aleramo 2005: 104), si chiede, con l'orgoglio dell'autodidatta che si scopre superiore alle sedicenti intellettuali, tuttavia acclamate come tali. Questo passo è assai interessante perché ne emerge la convinzione dell'Aleramo che la scrittura femminile abbia un proprio inconfondibile passo, che esista uno “specifico letterario femminile”; idea ancora più audace in un'epoca nella quale, ad esempio, Benedetto Croce, per lodare la prosa di Neera, definiva la sua arte “femminile, nella sua mollezza e nel suo incanto” (Croce 1919: 7-12)¹¹ e, contemporaneamente, «virile», per profondità e solidità di pensiero, nella sua piena accettazione della vita.

La ferma convinzione di Sibilla che “la vita va vissuta per un fine più largo che non sia quello della felicità individuale, che ogni rinuncia è possibile e divien facile, quando si giunge a sentire la necessità del legame sociale” (Aleramo 2005: 111), vacilla di fronte al reale timore di perdere il figlio per un'improvvisa malattia; la donna che si sta avvicinando al nietzschianesimo nel ritenere che “l'uomo grande è quello che si avvezza a far senza di tutto [...], e può viver solo, nutrirsi di sé stesso, isolarsi dall'umanità e dalla vita...” (Aleramo 2005: 108) si scopre fragile e indifesa di fronte alla sgomenta paura di perdere la propria creatura e, con scoramento, si avvede che l'unica cosa “viva e formidabile” (Aleramo 2005: 111) in lei è proprio “il legame della maternità” (Aleramo 2005: 111). Tutta la seconda metà del racconto autobiografico di

¹¹ Cfr. al riguardo Panetta 2006: 391-394.

Rina è percorsa da questo intimo e lacerante dissidio fra la donna, che rivendica la propria dignità di essere autonomo e indipendente, e la madre, che si riconosce viva solo nel rapporto con la propria creatura e nell'assistenza al proprio bambino, nell'attenzione totalmente assorbente alla sua crescita armoniosa e al suo sano sviluppo.

La frequentazione dello stimolante ambiente che ruota intorno alla rivista romana la induce, però, a proseguire nelle riflessioni sulla condizione femminile: interessante il passaggio in cui lucidamente rileva che la "solidarietà femminile laica non esisteva ancora. Invece il cattolicesimo, che aveva sempre imposto alla donna il sacrificio, consentiva ora ad una certa azione muliebre, ma sotto la propria sorveglianza" (Aleramo 2005: 116). A una donna anziana sua amica e dichiarato modello di vita fa esclamare: "Femminismo! [...] Organizzazione di operaie, legislazione del lavoro, emancipazione legale, divorzio, voto amministrativo e politico... Tutto questo, sì, è un compito immenso, eppure non è che la superficie: bisogna riformare la coscienza dell'uomo, creare quella della donna! [...] Agire! questa è la vera propaganda!" (Aleramo 2005: 116), lezione d'impronta mazziniana che evidentemente introiettò bene anche Rina, vista la piega che prese, in seguito, la sua esistenza.

È interessante, in *Una donna*, come progressivamente l'autrice prenda consapevolezza di sé e delle proprie idee: nei primi capitoli della narrazione, infatti, vengono soprattutto raccontati eventi e descritti sensazioni e pensieri. Man mano che la voce narrante acquista coscienza del proprio valore, invece, rivolge la propria attenzione anche ai problemi sociali e, sempre meno timidamente, alle questioni di stile. Accennando, ad esempio, con sgomento stupore alla disinvoltura con la quale la Camera dei Deputati ha liquidato in pochi minuti la questione della "tratta delle bianche" (Aleramo 2005: 117)¹², Sibilla confessa che le pare "strano, inconcepibile che le persone colte dessero così poca importanza al problema sociale dell'amore" (Aleramo 2005: 117) e successivamente aggiunge che, però, la donna sembra essere la preoccupazione principale degli uomini, tanto è vero che "Poeti e romanzieri continuavano a rifare il duetto e il terzetto eterni, con complicazioni sentimentali e perversioni sensuali. Nessuno però aveva saputo creare una grande figura di donna" (Aleramo 2005: 117): questo passo si rivela di cospicuo interesse, in quanto suggerisce che ci sia anche una responsabilità del mondo degli artisti nel ritardo dell'affermarsi dell'emancipazione femminile. Come ricorda qualche riga dopo, in una lettera a un giovane poeta, Sibilla denuncia, in seguito, la mancanza di rispondenza al reale delle più importanti figure femminili della letteratura italiana, quali Beatrice e Laura, che rappresentano più degli evanescenti ideali di

¹² Al riguardo cfr. Aleramo 1978.

donna che delle donne concretamente esistenti. Ella ritiene, dunque, che sia giunto il momento di tratteggiare una figura muliebre forte e indipendente, libera e ribelle, perché le lettrici vi si possano rispecchiare e riconoscere, e perché il mondo maschile, vedendola rappresentata artisticamente, inizi a pensarla come possibile, ad accettarne l'esistenza: in tal senso, di certo Rina si sentiva investita della missione di creare ella stessa quel personaggio mancante, e di crearlo – orgogliosamente - a propria immagine e somiglianza. Tuttora verificabile anche l'acuta osservazione che gli italiani sono imbrigliati nella contraddizione che li vede contrapporre al “sentimento quasi mistico che gli uomini hanno verso la propria madre” (Aleramo 2005: 118) la loro poca stima di tutte le altre donne.

Un importante accenno Sibilla rivolge al teatro di Ibsen, “possente genio nordico” (Aleramo 2005: 118), che di certo le ispira (specie tramite il personaggio di Nora, in *Casa di bambola*) l'appassionata convinzione che “spetta alla donna di rivendicare sé stessa, ch'ella sola può rivelar l'essenza vera della propria psiche, composta, sì, d'amore e di maternità e di pietà, ma anche, anche di dignità umana!” (Aleramo 2005: 118).

Le pallide figure maschili¹³ che si avvicinano nella narrazione di *Una donna* e regalano a Sibilla, per un po' di tempo, l'illusione di poter vivere anch'ella una vibrante passione amorosa sempre finiscono per deluderla, imbattendosi in un'anima ferita e ancora scossa per la brutale iniziazione all'amore carnale: “Ma l'antica anima ribelle ad ogni giogo, ch'era giunta a odiare l'amore per il disprezzo di ogni dedizione, si abbandonava alla dolcezza di essere compresa, sentita da un'altra anima...” (Aleramo 2005: 126). Il rapporto con l'amore è, comunque, sempre conflittuale in Sibilla: il suo timore di essere soggiogata e sottomessa al volere di un uomo contrasta sempre con la volontà di darsi anima e corpo a qualcuno che la comprenda profondamente e la aiuti a risollevarsi dalla condizione dolorosa - sebbene titanica - d'inesorabile solitudine morale nella quale si sente immersa fin dal “tradimento” di suo padre e dal suo abbandono affettivo. Per questo, per lei la consonanza spirituale con un uomo assume, all'inizio, sempre i tratti dell'amore “fraterno” (lo stesso aggettivo adopererà per riferirsi al rapporto con d'Annunzio, conosciuto a Parigi nel 1913) e in *Una donna* non leggeremo mai di un rapporto amoroso felice e pieno, perché coloro ai quali si avvicinerà, per una (mal) percepita affinità elettiva, non saranno mai in grado di evocare in lei una passione che possa esprimersi e liberarsi anche carnalmente. Nonostante ciò, è dichiarata in lei la perdurante speranza di “conoscere quella gioia dei sensi che fa nobile e bella la materia umana; quella fusione di due corpi in un sospiro di

¹³ Cfr. Biondi 1986 al riguardo.

felicità dal quale il nuovo essere prenda l'impulso alla vita trionfante" (Aleramo 2005: 140).

Paradossalmente, però, come riconosce Sibilla alla fine della narrazione, proprio "la carne era stata più ribelle, aveva urlato, s'era svincolata; ad essa dovevo la mia liberazione" (Aleramo 2005: 157): il disgusto di "essere adoprata come una cosa di piacere, sentir avvinta l'intima mia sostanza. E vedere i giorni seguir le notti, un dopo l'altro, senza fine" (Aleramo 2005: 141) la convince, infatti, a ribellarsi alla mortificazione e all'annientamento, all'"inumana idea dell'immolazione materna" (Aleramo 2005: 144), al "servaggio" (Aleramo 2005: 144), a quella "mostruosa catena" (Aleramo 2005: 145). Ormai cosciente del castigo che incombe su "ogni coscienza che si rinnega" (Aleramo 2005: 151), avendo ricevuto una cospicua parte di eredità da uno zio torinese, Sibilla propone più volte al marito la separazione, ma egli la ricatta minacciandola di trattenere il figlio con sé. Combattuta fino alla fine, non riesce, però, più a sopportare la violenza fisica e verbale cui il coniuge la sottopone sempre più frequentemente e, appurato il suo tradimento con una prostituta, trova il coraggio di partire.

"La legge diceva ch'io non esistevo. Non esistevo se non per essere defraudata di tutto quanto fosse mio, i miei beni, il mio lavoro, mio figlio!" (Aleramo 2005: 157), l'estremo atto di denuncia. "Partire, partire per sempre. Non ricadere mai più nella menzogna. Per mio figlio più ancora che per me!" (Aleramo 2005: 157), la soluzione estrema, sofferta e rimandata fino a non poter più accettare di vivere se non altrove.

A conclusione dell'opera Sibilla esplicita la motivazione profonda che l'ha spinta a scrivere, a rivelare con sincerità il proprio percorso di vita con poche censure e pochi dati alterati, a fare della propria biografia un capolavoro e, insieme, un modello cui le donne in futuro possano ispirarsi: "Io non domando fama, domando ascolto" (Aleramo 2005: 164). Chiede di essere ascoltata soprattutto da suo figlio, affinché comprenda le ragioni profonde che l'hanno spinta e costretta ad abbandonarlo, scartando la soluzione del suicidio che molte donne infelici allora adottavano, non avendo mezzi né coraggio sufficienti per ribellarsi al giogo maschile e iniziare una nuova vita.

Gli anni dell'impegno militante di Sibilla quale femminista sono soprattutto quelli che vanno dal 1909 al 1910; già nel 1911, nella prosa *Apologia dello spirito femminile*, ridimensionava l'importanza di quelle esperienze: "Il femminismo, movimento sociale, è stata una breve avventura, eroica all'inizio, grottesca sul finire, [...] ormai superata" (Aleramo 1920: 64). Allora, ella riteneva che la "profonda differenziazione spirituale" (Aleramo 1920: 65) fra uomo e donna si estrinsecasse soprattutto nei mezzi espressivi (concetto già abbozzato in precedenza, come accennato): "Il mondo femminile dell'intuizione, questo più

rapido contatto dello spirito umano con l'universale, se la donna perverrà a renderlo, sarà, certo, con movenze nuove, con scatti, con brividi, con pause, con trapassi, con vortici sconosciuti alla poesia maschile" (Aleramo 1920: 65). Ecco, dunque, le caratteristiche dello "specifico letterario femminile", a suo dire.

L'impianto autobiografico di *Una donna* ritorna anche nelle opere successive, nelle quali, però, la sua "autenticità" tende a sfumare, la sincerità cede il posto all'artificio letterario, l'essenzialità di lessico e sintassi vira verso una ricercatezza insistita, e cose, eventi e persone sono tutti filtrati attraverso il suo "Io" liricizzante, in una prospettiva che cancella il realismo delle pagine più lineari di *Una donna*: l'esempio più eclatante di tale mutamento di stile e di poetica è il secondo romanzo, *Il Passaggio*, edito a Milano nel 1929 e molto influenzato dalla relazione con Giovanni Cena. Lo stesso carattere autobiografico è rinvenibile anche nell'altro romanzo *Il frustino* (1932), ispirato alla relazione con Giovanni Boine e caratterizzato da una sempre marcata concentrazione su se stessa: forse una delle sue prove migliori, dopo l'opera d'esordio, nonostante la ricerca della "bella pagina" tipica dell'impronta d'artificio della prosa d'arte.

Un'immagine più autentica di Rina Faccio emerge nuovamente solo dai *Diari*, usciti postumi nel 1978¹⁴ e nel 1979¹⁵: è in quelle pagine che, come a chiudere un cerchio di vita e un lungo percorso letterario, Sibilla torna, a volte, agli accenti schietti di *Una donna*, ma con la radicata consapevolezza di un'intera vita vissuta con passione e audacia costanti.

Ecco, forse, quello che mi pare il suo ultimo bilancio, una sorta di rapido testamento spirituale, vergato al mattino del 10 aprile 1956:

Ieri, tornata qui nella mia solitudine e ripreso lo spoglio di vecchi miei manoscritti, mi son sentita all'improvviso presa da un'indicibile pietà per me stessa. *Pietà*. Io, che tutti credono orgogliosa, se non del mio ingegno, della mia eccezionale forza, io avrei ieri pianto su me stessa se avessi ancora il dono delle lagrime. Non per la solitudine a cui son abituata da tanto tempo, anche se sempre maggiore, ma per il *peso* di tanta vita: per l'incredibile massa di vita che grava su di me, che a me stessa si palesa solo di tratto in tratto, quando, come ieri appunto, un qualsiasi incidentale approccio con il passato me ne fa sentire l'immensità e, sì, l'orrore. Come, come ho potuto sopportar tanto, tanta gente tanta passione tante reazioni tanto pensiero e tanto lavoro, senza tregua mai, mai mai? Nessuno, fra quanti ho incontrati e conosciuti, nessuno, no, ha accumulato una tal somma di esperienza, neppure i più grandi, fra tante difficoltà e ostilità, sempre risorgendo più forte più infaticabile più creativa,

¹⁴ Cfr. Aleramo 1978.

¹⁵ Cfr. Aleramo 1979.

restando pur sempre donna, fedele al proprio mito femminile... Neppure la Duse, no (di cui ho riletto giorni fa la *Vita*), e tanto meno D'Annunzio, né la grande Ravizza. E quale fra i giovani d'oggi, quelli che oggi han venti, quaranta, sessant'anni perfino, giovani dinanzi ai miei ottanta, avrà un destino tremendo come il mio e saprà portarlo sino alla fine? Nessuno fra loro *sa* neppure lontanamente che cosa sono stata, che cosa oggi rappresento. Ieri ho avuto pietà di me anche per questo, per un senso buio di esser condannata a sparire senza che niuno possa veramente tramandare la mia essenza, nonostante tutte le parole che ho scritto e detto, e nonostante tutto l'amore illimitato che ho nutrito per i singoli e per l'umanità... (Aleramo 1979: 407-408).

Riferimenti bibliografici

- Aleramo, Sibilla (1920), Apologia dello spirito femminile, in Sibilla Aleramo, *Andando e stando*. Firenze: Bemporad.
- Aleramo, Sibilla (1978), *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, con un ricordo di F. Cialente. Milano: Feltrinelli.
- Aleramo, Sibilla (1978b), *La donna e il femminismo 1897-1910*, Roma: Editori Riuniti.
- Aleramo, Sibilla (1979), *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, con una lettura di L. Melandri, a cura di A. Morino. Milano: Feltrinelli.
- Aleramo, Sibilla (2005), *Una donna*, prefazione di Anna Folli, postfazione di Emilio Cecchi. Milano: Feltrinelli.
- Aleramo, Sibilla (2016), *Amo dunque sono*. Milano: Feltrinelli.
- Aleramo, Sibilla-Campana, Dino (1987), *Quel viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, a cura di B. Conti. Roma: Editori Riuniti.
- Aleramo, Sibilla-Campana, Dino (2015), *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, a cura di B. Conti. Milano: Feltrinelli.
- Biondi, Marino (1986), *Il personaggio maschile nei romanzi di una donna*, in Franco Contorbia, Lea Melandri, Alba Morino (Eds.), *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, (pp. 78-87). Milano: Feltrinelli.
- Bontempelli, Massimo, Una donna, *Il Grido del popolo*, 29 dicembre 1907.
- Corti, Maria, C'è un fantasma sotto lo scialle, *La Repubblica*, 19 marzo 1992 (consultabile alla seguente URL: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/03/19/un-fantasma-sotto-lo-scialle.html?refresh_ce; consultato il 25 settembre 2018; consultato il 25 settembre 2018).
- Cecchi, Emilio (1950), *Pref.* a Sibilla Aleramo, *Una donna*. Milano: Universale economica.
- Costa, Simona (1986), *Sibilla e D'Annunzio*, in Franco Contorbia, Lea Melandri, Alba Morino (Eds.), *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, (pp. 117-129). Milano: Feltrinelli.
- Croce, Benedetto (1919), *Prefazione* a Neera, *Una giovinezza del secolo XIX*, (pp. 7-12). Milano: L.F. Cogliati.
- Debenedetti, Giacomo, Il diario di S. Aleramo, *L'Unità*, 13 e 27 ottobre 1946.

- Gambaro, Elisa (2018), *Diventare autrice: Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*. Milano: Unicopli.
- Gobetti, Piero, Sibilla, *Il Lavoro*, 12 luglio 1924.
- Graf, Arturo, Rec. a *Una donna*, *Nuova Antologia*, 16 dicembre 1906, pp. 720-724.
- Montale, Eugenio, La forza e il segreto di S. Aleramo, *Corriere della sera*, 14 gennaio 1960.
- Panetta, Maria (2006), *Croce editore*, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce. Napoli: Bibliopolis.
- Panetta, Maria (2017), Croce e la «triade onomastica». Prime note sulla presunta incomprensione crociana della sensibilità contemporanea, *Diacritica*, Omaggio a Benedetto Croce a due anni dall'esordio di «Diacritica», III (13) (cfr. la URL: <http://diacritica.it/letture-critiche/croce-e-la-triade-onomastica-prime-note-sulla-presunta-incomprensione-crociana-della-sensibilita-contemporanea.html>; consultato il 25 settembre 2018).
- Pirandello, Luigi, Rec. a *Una donna*, *La Gazzetta del Popolo*, 26 aprile 1907.
- Sapegno, Natalino (1952), Rec. a *Una donna* e *Aiutatemi a dire*, *Rinascita*, IX (4), pp. 251 e sgg.
- Strappini, Lucia (1994). Faccio, Rina, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, (44), *ad vocem* (consultabile anche alla URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/faccio-rina-pseud-sibilla-aleramo_%28Dizionario-Biografico%29/; consultato il 25 settembre 2018).
- Tartaglione, Mariangela (2015), *Nel nome della madre: Neera, Sibilla Aleramo, Alba de Céspedes e Anna Banti*, premessa di L. Guidi. Roma: Aracne.
- Tavella, Chiara (2018), «L'antica anima ribelle ad ogni gioco»: idee e parole della rivolta nei primi scritti di Sibilla Aleramo, in Claudio Brancaloni, Sandro Gentili, Chiara Piola Caselli (Eds.), *Italia ribelle: narratori, poeti e personaggi della rivolta (1860-1920)*, (pp. 225-256). Perugia: Morlacchi editore.
- Zambon, Patrizia (1989), Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo, *Studi novecenteschi*, 16 (38), pp. 287-324.

LA “VOCE” DI MARIA GIUDICE TRA GIORNALISMO E LETTERATURA

Alessandra Trevisan
Università Ca’ Foscari Venezia

Riassunto

L’opera della sindacalista, attivista socialista e giornalista Maria Giudice (1880-1953) sarà considerata dal punto di vista letterario, analizzando alcuni testi poco o per nulla considerati in precedenza dalla critica. Si presentano lì, infatti, alcuni tratti chiave che rimandano alle relazioni culturali con alcune figure importanti della società del suo tempo e novità che riguardano la sua influenza familiare, in particolare sulla formazione della figlia Goliarda Sapienza.

Parole chiave socialismo, giornalismo, poesia, teatro, Goliarda Sapienza

1. Introduzione e direzione della ricerca

Maria Giudice (1880-1953) è stata una figura cruciale per la storia del Novecento: socialista, tra le prime sindacaliste e proto-femministe italiane (ed europee), giornalista, attivista dall’eccezionale vitalità e dinamicità, Giudice si presentò come una donna atipica per il suo tempo, in grado anche di dedicare il proprio sé agli altri con generosità innata. La sua forza – che può dirsi politica e culturale insieme – emersa nelle battaglie in difesa delle lavoratrici donne e per favorire la loro emancipazione soprattutto, nei dibattiti e negli scioperi che l’hanno più volte condotta in carcere nei primi decenni del Novecento, è stata oggetto di studio negli ultimi vent’anni non soltanto da parte della storia contemporanea.

Parte della ricerca che si desidera presentare qui vede al centro l’opera di Maria Giudice considerata dal punto di vista strettamente letterario. Essa, infatti, muovendo fuori dall’occupazione principale di Giudice – ossia la politica –, evidenzia alcuni nodi culturali centrali per la storia delle donne in Italia tra gli anni Dieci e Quaranta.

Fondatrice dell’UDI insieme a altre ma anche collaboratrice di giornali e riviste storiche, Giudice è stata tra le figure più comunicative di un “socialismo umanitario” che ha lasciato tracce nel secondo dopoguerra. Talvolta indebitamente emarginata dalla storiografia nazionale o regionale – e nello specifico da quella lombarda, piemontese e siciliana, territori in cui ha trascorso molti anni della sua vita – solo in tempi recenti Giudice è stata riscattata dalla storia orale.

La ricerca sulle sue “carte” trova inizio nel volume di Vittorio Poma, che ha pubblicato *Una maestra fra i socialisti. L'itinerario politico di Maria Giudice* (Laterza 1991); naturale prosecuzione si ha con i profili di Rita Majerotti in *Il romanzo di una maestra* (a cura di Lucia Motti, Ediesse 1995) e di Jole Calapso in *Una donna intransigente. Vita di M. G.* (Sellerio, 1996). I tre volumi guardano alla biografia e ai testi in modo complementare, tracciando la vicenda stratificata di Giudice, proponendo altresì una raccolta di suoi scritti giornalistici importanti.



Maria Giudice, Archivio Sapienza-Pellegrino

La doppia polarità rappresentata dall'attività giornalistica e di propaganda di Giudice ma anche da quella scrittoria pura ha permesso di muoversi seguendo più direzioni significative e considerando archivi pubblici e biblioteche nazionali. Per ragioni che riguardano la ricchezza di materiali giornalistici, in questa sede si è preferito concentrarsi su documenti poetici e teatrali inediti nonché su un'analisi dei possibili riferimenti letterari che Giudice ebbe durante gli anni siciliani; questi testi la pongono in relazione in modo *altro* anche con la figlia Goliarda Sapienza.

I giornali con i quali Maria Giudice collaborò, tra il 1901 e il 1925 (anno in cui il Fascismo abolì le libertà civili e politiche), sono numerosi. Non in ordine cronologico si vedano: «Il grido del popolo», «La campagna socialista»; soprattutto altri quattro ossia «Su, compagne!», «La difesa delle lavoratrici», «Le arti tessili» ed «Eva» possiedono una valenza ulteriore poiché scritti dalle “donne per le donne”. Giudice si firmava lì con il proprio nome o con lo pseudonimo di “Magda” a fianco di molte voci femminili socialiste dell'epoca – tra cui Linda Malnati, Maria Goia, Argentina Altobelli e Rina Melli. Nei suoi articoli Giudice tratta di diritti e doveri delle donne in ambito familiare, sociale,

lavorativo, proponendo una concezione del femminile che coincide – e talvolta stride – con quella ‘memoriale’ della figlia Goliarda Sapienza, che a più passaggi, sia nei suoi testi letterari (poesie, racconti e romanzi) sia nelle scritture private (taccuini e lettere – a oggi inedite), tratta dell’etica materna.

Senza dubbio una prima comparazione ammissibile in chiave interpretativa si deve agli studi della biografa Giovanna Providenti in *La porta è aperta* (Villaggio Maori 2010), rielaborati in seguito da chi scrive nella monografia *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996-2016)* (La Vita Felice 2016).

Non soltanto articoli su riviste ma anche pubblicazioni singole – già menzionate in quest’ultimo saggio su Sapienza – coprono un periodo che va dal 1903 al 1944. Tra essi si hanno, in particolare, *La spiga* e il testo teatrale *I vivi. Fantasia*, a testimonianza dell’intensa attività di Maria Giudice anche come ‘scrittrice’. La sua esperienza intellettuale nutrirà il bagaglio figliale.



MARIA GIUDICE, MADRE DI GOLIARDA IN CARCERE CON UMBERTO TERRACINI

Archivio Sapienza-Pellegrino

2. Con ‘voce’ di figlia

Oltre al racconto storico su di lei, ai suoi testi politici e letterari sarà il ricordo di Goliarda Sapienza a decretare l’importanza della figura di Giudice;

soprattutto i Taccuini editi¹ sviscerano peculiarità importanti e, fino ad oggi, poco considerate altrove, aprendo così a un'indagine diversa.

Vale la pena riprendere i tratti salienti della biografia anche qui citando, ai fini di questo discorso, almeno un paio di scritti di Giudice che testimoniano l'incorruttibilità del suo pensiero e la tenuta dello stesso nel tempo.

Figlia del reduce garibaldino Ernesto e di Ernesta Bernini, Maria era nata a Codevilla, in provincia di Pavia, il 27 aprile 1880; maestra elementare e compagna dell'anarchico Carlo Civardi morto in guerra nel '17, ha attraversato i primi vent'anni del Novecento con un doppio ruolo: quello di 'donna d'azione' e 'donna di parola'. Nel 1902 si avvicinerà al socialismo grazie a Ernesto Majocchi, collaborando con lui al periodico «L'Uomo che ride»; nel 1903 diventerà segretaria della Camera del Lavoro di Voghera e, subito dopo, per volere del partito, responsabile dell'organizzazione camerale a Borgo S. Donnino (Parma). In quel periodo verrà segnalata dalla questura per aver guidato manifestazioni pubbliche e finirà presto in carcere a causa di un articolo pubblicato su «La parola ai lavoratori», in cui affronta un episodio tragico per l'epoca con estrema criticità: l'eccidio di Torre Annunziata. Incinta del primo figlio di Civardi – con cui non fu mai sposata –, sceglierà di partorire da esule in Svizzera, restandovi per quindici mesi. Conoscerà lì Lenin e Angelica Balabanoff, con cui fonderà «La difesa delle lavoratrici»; tra le due nascerà anche una forte amicizia che continuerà fino alla morte di Giudice (Balabanoff ne scrisse in *La mia vita di rivoluzionaria* del '79). «Eva» e il quindicinale «Su, compagne!» sono tra gli esempi di riviste in cui Maria esprimerà il suo personale punto di vista su temi che riguardano la vita intima delle donne, tra cui la maternità. Ciò sarà testimoniato poi nei romanzi del “ciclo autobiografico” di Goliarda Sapienza, in cui Maria figura come la madre capace di trasmettere alla figlia alcuni rudimenti che riguardano la sessualità femminile e il rapporto con l'altro sesso.

La precocità delle sue idee è notevole per l'epoca; in tutt'altra chiave e forse in termini comparatistici – anche per vicinanza anagrafica –, l'approccio diretto di Giudice può dirsi simile a quello di Sibilla Aleramo, che nei primi anni del Novecento sarà impegnata come giornalista e attivista in molti giornali femminili. Di quel periodo è tuttavia importante *La nostra idea. [Sulle teorie socialiste.]* (1903), in cui Giudice spiegherà in cosa consista quel “socialismo

¹ Si trascurano qui i romanzi già ampiamente indagati dalla critica. Cfr. Emmi, Cinzia (2014). La figura della madre e le rinascite nell'opera di Goliarda Sapienza, in AA. VV. *Le madri: figure e figurazioni nella letteratura italiana contemporanea*, a c. di L. Lombard, (pp. 191-216). Avellino: Ass. Cult. Intern. Edizioni Sinestesie; Wehling-Giorgi, Katrin (2017). Dislocazioni materne: memoria, linguaggio e identità femminile nelle opere di Goliarda Sapienza, in *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, (pp. 143-157). Roma: Del Vecchio Editore.

umanitario” di cui sarà “portatrice” per tutta la vita (Trevisan 2016) trattando di uguaglianza economica, ‘fede’ nella scienza e di differenze lavorative di classe. Un passaggio interessante, a chiusura, riguarda l’etica del lavoro e la necessità di avere un salario adeguato per tutte le fasce di lavoratori:

Perché oggi si odia o si fugge dal lavoro? O per lo meno lo si considera come un dovere penoso? Anzitutto perché si lavora troppo, è vero che il lavoro è un bisogno dell’uomo e che il soddisfacimento di un bisogno rappresenta sempre un piacere, ma gli è pur vero che l’esagerazione guasta e degenera tutto. [...] l’uomo nato con l’istinto di lavorare sente la necessità di provvedere a questo suo bisogno e soffrirebbe nel vederselo contrastato; ma esagerate nel senso contrario e lo vedrete (purtroppo lo vediamo) ritrarsi disgustato, tanto più se come spesso succede, egli è obbligato anche ad un lavoro in contrasto colla propria natura.

Da ciò ne proviene quello squilibrio sociale, quel generale malcontento che è sempre esistito nella società e che oggi più che mai si va accentuando, malcontento che non riusciremo mai a far scomparire che mettendo una base giusta all’edificio sociale, cioè l’*uguaglianza economica*. Allora più nessuno si rifiuterà di dare le proprie energie alla comune produzione [...] il soddisfacimento di un bisogno naturale proprio della natura umana e nonché un *dovere* rappresenterà un *diritto*².

Providenti ha definito Maria Giudice come una «donna non carismatica ma caparbia» (Providenti 2007), in grado di comunicare con chiarezza ciò che pensa; i suoi testi politici, infatti, godono di una scrittura diretta, comprensibile, che arriva a tutti e, anche per questa ragione, creerà subbuglio all’interno del partito.

A partire dal 1905 scriverà per «l’Avanti!» di Antonio Gramsci a fianco di Benito Mussolini. Proseguirà la sua attività di insegnamento e giornalismo con determinazione – come indicano i diversi titoli già ricordati – pur iniziando a diventare una figura scomoda, da controllare; lo sciopero delle lavoratrici della Valsesia da lei guidato nel ’14 sarà esemplare in questo senso³.

Dal 1916 ricoprirà il ruolo di giornalista de «Il grido del popolo», che dirigerà personalmente. Nello stesso anno sarà – dato considerevole – anche a capo della Camera del Lavoro di Torino e, nel ’17, verrà arrestata con Terracini per aver guidato lo sciopero generale contro la guerra. Dalla fine del 1919 si

² Il documento è conservato alla Biblioteca dell’Istituto mantovano di storia contemporanea, che si ringrazia per averne permesso la pubblicazione.

³ Episodio che è diventato capitale per gli storici orali. Il valore di quest’argomento rapportato anche al mestiere di scrittura di Giudice potrebbe aprire a ulteriori considerazioni su di esso, legate a discipline secondarie.

trasferirà in Sicilia per volere del partito: l'allontanamento dal nord è oramai necessario e la possibilità di occuparsi della questione contadina in quella terra diventa, a quest'altezza, imprescindibile. Arriverà sull'isola con sei dei figli avuti da Civardi – ossia Cosetta, Licia, Jose, Ivanoe, Danilo e Olga – e si stabilirà a Catania nel 1920, dove fonderà, con l'avvocato socialista catanese Giuseppe Sapienza detto Peppino (di tendenze anarchiche), il giornale «L'Unione», titolo emblematico anche della loro relazione: i due non si sposteranno mai e perseguiranno insieme alcune battaglie sociali per i diritti dei lavoratori siciliani. L'avvento del Fascismo e i frequenti periodi di incarcerazione per lei si susseguiranno, con frequenza, soprattutto dopo la nascita della figlia Goliarda nel 1924, la quale ha scritto: «Uno dei guazzabugli che lo storico futuro dovrà cercare di analizzare è che in questo secolo gli individui di sinistra che hanno preso il potere – e in Italia il potere di partito – sono tutti letterati (vedi Lussu e anche mia madre, che più che politica agiva il sogno di un grande romanzo da scrivere con la storia)» (Sapienza 2011: 70). Queste parole, riportate in un diario del Dicembre 1978, dichiarano la vocazione letteraria di Giudice già espressa nei suoi articoli.

Prima della nascita della figlia, in un testo letterario e politico del 1921 dal titolo *La spiga*, apporrà in epigrafe alcuni versi poetici originali:

E la vanga sprofondò nella terra e aperse il solco.
E la spada sprofondò nelle carni e aperse la ferita.
E dal solco spiccò la spiga
E dalla ferita uscì il sangue.
E di verrà che maledetta giacerà la spada e n'andrà
glorificata, tra i figli degli uomini, la vanga simbolo di vita, arra di pace⁴.

Si leggano ora i versi di *A mia madre* contenuti nella raccolta postuma *Ancestrale* di Goliarda Sapienza: «Quando verrò/ solo una *fessura*/ basterà a contenermi e nessuna mano/ spianerà la *terra*/ sotto le guance gelide e nessuna/ mano si opporrà alla fretta/ della *vanga* al suo ritmo indifferente/ per quella fine estranea, ripugnante» (Sapienza 2013: 20-21, corsivo mio). La triade di elementi tematici “terra-ferita-vanga” di Giudice sarà ripresa da Sapienza in “fessura-terra-vanga” negli anni Cinquanta, momento della scrittura di questa e di altre liriche. Si può presumere che la figlia conoscesse bene i versi materni e che li abbia considerati per comporre la poesia *in morte* della madre, tema che rinsalda tutto il «canzoniere» (Michieli 2016). Lo stile impegnato e letterario

⁴ Il documento è conservato in fotocopia presso la Biblioteca della Fondazione Gramsci di Roma, che si ringrazia per la gentile concessione di riproduzione; codice del documento: LO10331724.

eppure – ancora una volta – comprensibile permette di collocare Maria ‘con il corpo nella storia’; il suo impegno si rivolge al dialogo con i contadini, come interlocutrice della voce degli umili. Nelle diverse pagine, infatti, strutturate in capitoli, vengono inseriti una narrazione e un finale di domande e risposte; il testo in possesso di chi scrive è stato inoltre glossato in forma manoscritta (forse dalla stessa Giudice), e porta a presumere una lettura pubblica d’incitamento della classe contadina. Quello di uscita di *La spiga* sarà – tuttavia – per lei anche l’anno della famosa scissione di Livorno, che segnerà un suo allontanamento progressivo e non facile dalla politica.

La sua presenza-assenza familiare negli anni fino al ’41 – anno in cui si trasferirà a Roma con la figlia Goliarda, ammessa alla Regia Accademia di Arte Drammatica di Silvio D’Amico – la vedrà comunque impegnarsi per ottenere una formazione più ampia: la lettura dei classici greci e latini, di Dickens, Dostoevskij e molti altri scrittori, nonché la trasmissione di un’attenzione straordinaria nei confronti della cultura saranno indispensabili nella formazione di Sapienza stessa in un momento storico delicato, di passaggio all’età adulta, come evidenziato dapprima nel taccuino di Dicembre 1977: «Ho sempre odiato i diari, forse perché il diario mi era stato indicato come una cosa femminile. Già, diari e lettere. Anche per le lettere ho dovuto lottare molto, prima di riuscire a godere dello scrivere. Colpa dell’educazione mascolina che ho avuto. Eppure mia madre mi insegnava l’uncinetto e a cucinare» (Sapienza 2011: 35). Si veda poi quello di Dicembre 1978: «mia madre mi raccontava di Cristo, fra le altre di Ulisse, Marco Aurelio, Maometto e il Brigante Musolino. Facevamo il presepe ogni anno, e allora il Cristo che lei faceva nascere mi era simpatico: guerriero, ribelle» (Sapienza 2011: 68). La figlia ricorda indirettamente, attraverso un evento privato, il testo materno *La nostra religione* (1903), il cui argomento è «*la religione del lavoro*» socialista da trasmettere al popolo⁵.

A Roma Giudice riallacerà i rapporti con i principali antifascisti e parteciperà alla Resistenza con Peppino e la figlia, restando tuttavia ai margini della lotta clandestina; inizierà inoltre a manifestare i primi sintomi di un disagio psichico che l’accompagnerà fino alla morte, avvenuta il 5 febbraio del ’53. Tra i suoi ultimi interventi pubblici si ricordano la firma, nel 1944, dell’atto di fondazione dell’Unione Donne Italiane (UDI) e il sostegno, espresso nel 1947 insieme con Balabanoff, ai promotori della scissione socialdemocratica di palazzo Barberini.

L’impegno filiale nella riabilitazione della figura materna sarà costante per Goliarda Sapienza sin dagli anni delle prime prove di scrittura (gli anni Cinquanta, appunto); congiungere letterariamente la vita di Maria Giudice a

⁵ Il documento è conservato alla Biblioteca della Fondazione Luigi Einaudi di Torino. ISBN: TO01801291.

quella della figlia rappresenta un tentativo di concederle una dignità “altra” ma si prefigura anche come una modalità di lettura che invita all’approfondimento di materiali ignorati. E tuttavia la ‘riappropriazione del corpo materno’ (anche letterario) – e della memoria di un vissuto che attraversa l’infanzia e l’adolescenza – costituiscono, per Sapienza, uno dei tanti modi attraverso cui ricostruire la propria identità plurima e complessa creando, allo stesso tempo, una ‘nuova identità letteraria’. Si tratta di una riabilitazione autobiografica che assumerà forme diverse in base al genere letterario che Sapienza frequenterà.

Il racconto del materno extra-romanzesco, calato nelle scritture private di Sapienza, afferma l’ammirazione, l’affetto e il modello politico, critico e culturale incarnato da Giudice secondo il punto di vista della figlia. In un taccuino di Novembre ’77 si legge: «Mamma, mamma, mamma mia, grande amore ed esempio per me sempre» (Sapienza 2011: 30).

Negli anni Novanta – e fino alla sua morte nel ’96 probabilmente – Goliarda sarà impegnata a scrivere *Maria Giudice: un amore sotto il fascismo*, romanzo incompiuto e inedito in cui intenderà attraversare la vicenda di Maria «senza che questa implicazione sentimentale entri nello svolgere la sua vita», come riporta in un taccuino di Giugno 1990 (Sapienza 2013²: 85). Goliarda visiterà l’Archivio di Stato di Roma: ritroverà i documenti dei genitori, le loro fotografie; riattiverà una memoria lacerante che, quasi da subito, la metterà a confronto con una mancanza in un decennio di spaesamento, in cui si era molto allontanata dalla vita pubblica, era stata a Rebibbia ed era riuscita a pubblicare un libro su quell’esperienza (ma non *L’arte della gioia*), aveva ricominciato a recitare e a insegnare recitazione pur di lavorare e guadagnare. Il lavoro sul romanzo che riguarda Maria diventerà una sorta di ‘idea fissa’, di cui si conoscono solamente i contorni e alcuni motivi salienti. Nel Settembre 1988, tuttavia, aveva già scritto: «A casa, sola col rimpianto di non avere più la mia Maria, madre con i suoi difetti e pregi, ma madre. Ridendo con me stessa mi chiedo se ho incontrato – nascendo – l’unica madre che sia esistita sulla terra. [...] Una madre lombarda? Ricordi ancestrali.» (Sapienza 2011: 129)

Maria la porterà di nuovo – e per sempre – a scrivere, della sua famiglia e di sé, a continuare quella pratica di “scrittura che cura”; una madre “appassionata” dunque, prima di lei e con lei.

3. Autrice di teatro

Per volere di Angelo Pellegrino, marito di Sapienza ed erede dell’Archivio privato Sapienza-Pellegrino, nel 2014 è stato pubblicato il volume *Tre pièces e soggetti cinematografici* (La Vita Felice), che raccoglie testi composti tra il ’65 e l’87

circa⁶. Sapienza autrice di teatro si rifà alle tendenze a lei contemporanee e alla tradizione del teatro del Novecento da lei conosciuto e affrontato come attrice tra il '41 e il '60 circa, aspetti influenti per il futuro di autrice (Trevisan 2018). Il suo teatro di prosa guarda, per certi versi, più alla tragedia greca classica che non al dramma moderno, di cui assume – tuttavia – le forme.

Nel 1932 Maria Giudice firmò *I vivi. Fantasia*, testo teatrale che offre una traccia nuova del legame madre-figlia, indicativo del rapporto di entrambe con la drammaturgia. Stampato dalla Tipografia Strano di Catania, fu pubblicato nell'anno del decennale della marcia su Roma.

Le direzioni di lettura di quest'opera dovranno essere due: il tema e gli aspetti di contesto, che ne definiscono la rilevanza. Nella prima pagina, oltre al titolo e alla firma dell'autrice, si leggono dati di luogo e di tempo «Catania - nel dì della Festa Scolastica/ 23 aprile 1932» mentre la dedica riporta alcuni elementi d'interesse:

A FRANCESCO MARLETTA
QUESTA FANTASIA
CHE I DEVOTI SENSI D'AFFETTO
DI LIBERO E CARLO SAPIENZA
DI IVANO [sic.] E COSETTA CIVARDI
PER IL LORO MAESTRO
MI DETERMINARONO
A FERMARE SULLA CARTA
OFFRO⁷

Francesco Marletta fu un intellettuale socialista molto attivo a Catania nei primi anni del Novecento. Amico del futurista Umberto Boccioni, Marletta fu direttore di almeno due riviste a cavallo tra i due secoli: «Monismo. Rivista di filosofia, lettere, scienze e arti» e «Alma Venus. Rivista Quindicinale di Lettere,

⁶ La critica si è dedicata a una ricognizione sul teatro scritto da Sapienza che vale la pena tracciare: Argia, Coppola (2012), «La Rivolta dei Fratelli»: un dramma di Goliarda Sapienza, in *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza*, a c. di G. Providenti. Roma: Aracne; Fabio, Michieli (2014), Goliarda Sapienza: scrivere per il teatro, in *Poetarum Silva*, 15.10.2015 recuperato in <https://poetarumsilva.com/2014/10/15/goliarda-sapienza-scrivere-per-il-teatro/>; Alessandra, Trevisan (2016²), *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996-2016)*. Milano: La Vita Felice; Maria, Rizzarelli (2018), *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carocci.

⁷ Il testo è conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, BN 1932 7417, Collocazione: TH.4.F.271. La trascrizione è fedele al documento originale. Le date di nascita dei Sapienza non sono certe, mentre Cosetta e Ivano e Civardi vengono al mondo rispettivamente nel 1905 e nel 1909 (Providenti 2010).

Arti e Scienze»⁸. Nel caso di «Monismo» si ha anche una nota che chiarisce il ruolo del professore all'interno del panorama cittadino: «Il Marletta, professore di morale e di sociologia all'Università popolare di Catania, prende, a simbolo del programma scientifico razionalista ed evoluzionista del suo giornale, il “concetto logico dell'unità monistica bruniana... causa, principio ed unità eterna da cui l'essere, la vita, il movimento dipendono e si estendono lungi in profondità come in larghezza”». In «Alma Venus» invece, nell'articolo dal titolo *Metamorfosi* tratterà, con un articolo d'elogio, del “Vate Etneo” Mario Rapisardi, suo “precursore”, docente universitario e traduttore dalle lingue classiche.

Maria Giudice, per la sua “scena unica” *I vivi*, chiamerà sul palco sette personaggi: Virgilio, Pascoli, Lucrezio, Stesicoro, Empedocle, Metastasio e proprio Rapisardi, figure che rappresentano un ideale personale di eternità letteraria testimoniato dalla didascalia iniziale «*Resurrexerunt ad vitam. Non morientur in aeternum*». Se il testo di per sé resta nell'ordine dell'omaggio di pregio e non si pone come esempio di “letteratura alta”, si segnala quest'affermazione di Rapisardi-personaggio (p. 7): «un fedele, un dritto come me solitario, pago come me della fiamma che gli arde in petto [...] Vive insegnando ad un breve stuolo di discepoli ed indirizzandoli a ciò che “al buono ed al bello, audacemente schietti/ vivan devoti”». Il repubblicano e mazziniano Rapisardi, nella trama del testo di Giudice, riconosce in Marletta un successore in grado di trasmettere l'amore per le arti, peculiarità propria anche della madre di Goliarda Sapienza e di lei stessa. La pedagogia di Marletta sarà d'ispirazione almeno per Libero Sapienza, che diventerà poi maestro a Domodossola⁹. Il ricordo di Giudice è tuttavia espresso quando i figli nominati sono già diventati maggiorenni; si evince inoltre l'urgenza autoriale della maestra cui fu rifiutata, nel 1931, la possibilità di insegnare ancora poiché ritenuta un soggetto pericoloso dalle autorità fasciste (Providenti 2010: 198).

Se Marletta avrebbe più a che fare con l'esperienza di allieva di Giudice, c'è da richiamare alla memoria la figura del professor Jsaya in *Lettera aperta* di Goliarda Sapienza (Garzanti 1967). La sua influenza identitaria e pedagogica intesse tutta la vicenda del primo ma anche del secondo romanzo: *Il filo di mezzogiorno* (Garzanti 1969). La biografia di Providenti chiarisce chi possa

⁸ Della prima, stampata a Catania dalla tip. Zammataro, si conserva copia di un numero presso la Fondazione Modigliani Giuseppe Emanuele e Vera di Roma: a. I, n. 1 (5 ottobre 1898), collocazione: GF. B. 80. 14, 2151; è stato possibile avere la sola copia esistente della seconda (senza luogo di pubblicazione), invece, grazie alla Biblioteca delle Civiche Raccolte storiche Milano: A. 1, n. 1 (18 gen. 1903), collocazione: GNEC B 1306.

⁹ Secondo una ricerca effettuata su Google Libri, il «Bollettino ufficiale del Ministero dell'educazione nazionale» pubblicato dalla Libreria di Stato nel 1936 riporta il nome e la professione: Sapienza, Libero Salvatore da Acireale – fraz. S. Venerina (prov. Catania) m. a Domodossola. In effetti, Goliarda Sapienza si recò lì tra il '38 e il '41 (Providenti 2010).

essere tale Elio Saya (Providenti 2010: 189, nota 20), precettore di Sapienza che, insieme a Marletta, sarà per lei tra i personaggi simbolici di un'educazione non solo scolastica.

Il filo rosso che riporta in primo piano i legami familiari di Goliarda Sapienza trova, in questo percorso, un'inedita radice: in continuità con le aspirazioni materne – e di certo anche con le sue – la poesia e il teatro si manifestano nell'esperienza e nell'apprendistato culturale prima che nella scrittura romanzesca. Così, anche il percorso di formazione autodidatta di Giudice (poi seguito dalla “discepola” Goliarda) può essere rimesso parzialmente in discussione dalla presenza di Marletta, possibile mentore della famiglia intera, personalità di spessore come Angelo Musco e altre degli anni catanesi, presenza di rilievo in grado di tramutare la pasionaria Giudice – e a posteriori anche Goliarda Sapienza – in letterata.

Riferimenti bibliografici

- Bigaran, Maria Pia (1982). Per una donna nuova. Tre giornali di propaganda socialista tra le donne, *DWF*, n. 21, pp. 53-87
- De Giorgio, Michela (1992) *Le italiane dall'Unità a oggi: modelli culturali e comportamenti sociali*. Bari: Laterza
- Farina, Rachele (a c. di) (1995) *Dizionario biografico delle donne lombarde 568-1968*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Giudice, Maria (1903) *La nostra idea*. [Sulle teorie socialiste.] Biella: Tipografia Sociale Morello
- Giudice, Maria (dopo il 1903) *La nostra religione*. Borgo S. Donnino (Parma): Tip. Verderi e c.
- Giudice, Maria (1921) *La spiga*. Milano: Società Editrice Avanti!
- Giudice, Maria (1932) *I vivi. Fantasia*. Catania: Tipografia Strano
- Michieli, Fabio (2016). Ancora su Ancestrale: la fatica del lutto, *Poetarum Silva*, recuperato in <https://poetarumsilva.com/2016/05/10/ancora-su-ancestrale/>
- Pieroni Bortolotti, Franca (1974) *Socialismo e questione femminile in Italia: 1892-1922*. Milano: Mazzotta
- Pieroni Bortolotti, Franca (1978) *Femminismo e partiti politici in Italia 1919-1926*. Roma: Editori Riuniti
- Providenti, Giovanna (2007). Socialista per 'fede', *Noi donne*, recuperato in <http://www.noidonne.org/articoli/socialista-per-and039fedeeand039-01003.php>
- Sapienza, Goliarda (2011) *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*. A cura di Gaia Rispoli. Torino: Einaudi
- Sapienza, Goliarda (2013) *Ancestrale*. Milano: La Vita Felice

- Sapienza, Goliarda (2013²) *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*. A cura di Gaia Rispoli. Torino: Einaudi
- Serci, Anna Maria. Maria Giudice, in *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Treccani
- Taricone, Fiorenza (1990). M. Giudice, A. Zanetta, M. Goia: tre maestre per l'emancipazione femminile, *Minerva*, A. 7, n. 2, p. 22
- Trevisan, Alessandra (2016). Maria Giudice nella storia e nella 'memoria' di Goliarda Sapienza, *Poetarum Silva*, recuperato in <https://poetarumsilva.com/2016/02/26/maria-giudice-nella-storia-e-nella-memoria-di-goliarda-sapienza/>
- Trevisan, Alessandra (2018). «Recitando si impara a scrivere»: Goliarda Sapienza a teatro tra biografia e documenti inediti, *Sinestesie online*, Anno VII, Numero 23, 30 maggio 2018.

LOS GÉNEROS AUTOBIOGRÁFICOS RESCATAN A LAS GRANDES ERUDITAS DE LA ÉPOCA

Yolanda Ruano Laparra
Universidad de Sevilla

Resumen

Aumenta el estudio de los géneros autobiográficos que atesoran cultura, sociedad, costumbre, sentimiento e ideología; toda una historia narrada desde la intrahistoria. Gracias a los ego-documentos conocemos a mujeres cultas, comprometidas, escritoras o artistas cuya labor había quedado anulada en un mundo gobernado y liderado por hombres; mujeres adelantadas a su época; mujeres que contribuyen al avance y a la modernidad de una sociedad y mujeres que trabajan en pro de conseguir la igualdad de género en todos los campos sociales, culturales y académicos. Como ejemplo de ellas, estudiaremos la figura de Zenobia Camprubí, a través de la semiótica.

Palabras claves: cartas, escrituras, cultura, feminismo, modernidad.

1. Contexto Histórico

En 1898 España pierde sus últimas colonias: Cuba, Puerto Rico y Filipinas; el desastre colonial, sin embargo, queda muy lejos del embate cultural y artístico que vivirá la Península. En este contexto surge un renacer de la República de las Letras y de la Cultura Hispana, un haz de luz creadora conocida con el nombre de “Edad de Plata de las Ciencias y Letras Españolas”¹.

Desde ese momento y con la posterior dictadura franquista, los escritores recogerán el sentir de estos años terribles y convulsos. Muchos autores que estaban adscritos al bloque republicano o que compartían sus ideas murieron asesinados, y otros tantos con mayor fortuna encontraron refugio en el exilio; lo que suponía abandonar su vida en manos del destino más triste que les podía esperar.

Esta desazón vital provocó un cambio dentro de la literatura española de la época. Muchos escritores recurrieron a la necesidad de narrar en primera persona y elaborar textos que describieran su situación o sentimientos; ora en

¹ Término que acuñó José Carlos Mainer en el año 1981 en *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra.

el ámbito más íntimo de los diarios, ora en el más público de las crónicas, los ensayos o los artículos de opinión publicados en el extranjero².

Asimismo, la distancia provocada por el destierro, conlleva al aumento de escritura de cartas. Estos retazos de papel encargados de comunicar a unos y a otros, y su posterior compilación en epistolarios, atesoran la vida privada y pública de aquella España incierta e insegura.

2. Estado de la cuestión

Dentro del citado entramado temporal nos adentraremos en la intrahistoria de Zenobia Camprubí Aymar. Figura que ha despertado la opinión de detractores y de seguidores y que, al parecer, no ha quedado bien definida tanto en su labor intelectual, como en la literaria y en la personal. Conocemos la idiosincrasia de la llamada por sus amigos: “americanita” a través del estudio de sus *Diarios* y de sus *Epistolarios*.

3. Mujer intelectual, independiente y moderna

Zenobia rompía la habitualidad de las costumbres españolas de la época, con respecto a la relación: mujer y cultura. No era normal que una chica nacida a finales del siglo XIX en nuestra Península pudiera hablar cinco idiomas, tuviera conocimientos literarios, históricos, matemáticos, musicales, filosóficos y sociales. Además, era una lectora férrea como ella misma relata en su *Diario 2* (2006: 320): “En mi cuarto instaló mi abuela mi primera biblioteca y me hizo amiga, antes de los 8 años, de todos los dioses del Olimpo y de los legendarios mortales que surgen de las páginas de la *Iliada* y la *Odisea*”.

Camprubí recibió formación de profesoras particulares, bajo la tutela de dos mujeres: Zenobia Luca, su abuela y de Isabel Aymar, su madre. Luca le instó a leer y le inculcó valores, Camprubí escribe sobre ello:

El cuarto y último verano de mi estancia en Malgrat empecé a dar lecciones de lectura con *granmamá*. *Granmamá* era la mamá de mamá que, para estar cerca de nosotros, alquilaba una casita muy mona, que a mí me gustaba mucho, cerca del mar. Las lecciones me enorgullecían mucho porque me daba cuenta de que llegaba al fin de la edad de la discreción. Aprendía a leer en inglés lo que

²En España con la censura o con el miedo, bajo un sistema dictatorial no podían escribir sobre política o asuntos comprometidos. Además que la gran mayoría de los “poeta de guerra” escribían desde el exilio.

también me daba gran satisfacción porque me parecía algo exclusivo de *granmamá* y mío y de las personas de la familia con quien congeniaba más. (Camprubí, 2015:115)

En la misma alcoba en que yo dormía, Bobita me lavaba a pesar de mis protestas: «Nena, si no se deja labá, cuando sea grande será negra» y yo, en la edad del candor más perfecto, le contesté, levantando los ojos a su cara morena, «Nunca seré tan negra como tú». Tragedia inmediata y amargas reflexiones sobre las incomprensibles injusticias de la vida. Mi abuela acababa de entrar y había oído mis últimas palabras sin comprender su ignorancia. Tuve que extender la mano y recibir un palmetazo que mi abuela me propinó con la parte de madera del cepillo de cabeza que traía en la mano. [...] ¡Hasta cuánto tiempo después no me enteré que en el mundo había blancos y negros! (Camprubí, 2006, p.320).

Su madre le hizo escribir su primer diario: *Diario de juventud*. Isabel Aymar quiso que su hija siempre adquiriera un sentido de la responsabilidad y fuera consciente de sus acciones, como explica la propia Zenobia:

Este diario no es un registro de mis pensamientos y sentimientos, no es para ordenar lo que hay en sus páginas. Podría seguir los estadios de evolución que ha habido desde mi infancia hacia mi etapa de mujer, que se han mantenido conformes a los deseos de mi madre. Recientemente me ha pedido que haga una entrada diaria en este libro para registrar mis acciones durante el día. Puedo usar mi lenguaje telegráfico si lo prefiero porque el objeto de este libro simplemente es hacer que me dé cuenta de las pocas cosas útiles que hago durante el día. Mi único deseo es que mi madre me dé una referencia de qué cosas útiles contar de mi vida. (Camprubí, 2015: 14)

Zenobia aprendió a ser una persona disciplinada e independiente desde la niñez, como ella misma relata:

Sarriá

Entonces tuve mi tercer cuarto, el primero que era solo mío, porque ya mi madre, de regreso conmigo de mi largo viaje a América, me decía que era una niña mayor, casi una señorita. [...] De los 9 a los 12 años empecé a tener conciencia de mi responsabilidad y de mi independencia, porque Epi estuvo enfermo, con difteria, mamá se aisló con él y yo quedé al frente de la casa de la cocinera, de las dos doncellas y hasta de Bobita: lo que más me impresionaba era haber quedado al frente de la administración del presupuesto, tener que tomarle la cuenta a la cocinera, mandar a la farmacia por las medicinas, etc. (Camprubí, 2006: 321-322)

La actividad de llevar la administración de la casa no fue un hecho aislado, puesto que durante los años de adolescencia en los que vivió en América, tras la separación de sus padres, tuvo que volver a ejercer de cabeza de familia. Supo combinar a la perfección las tareas domésticas con las educativas y con su azarosa vida social y cultural, algo que se puede comprobar en *Diario de juventud*.

[1905]

Septiembre, 25. [...] Escribí A tía Edith y envié carta a tía Teresa y a Dora que había olvidado enviar durante varios días+, enterrada en un nuevo acopio de sellos, extranjeros y domésticos. Di un paseo en coche con Mildred Odell y Catherine Smith. Puse los botones de mi falda [...]. Pasé la velada en casa leyendo. Ayudé a Epy con la lección de lengua. [...]. (p.31).

Septiembre, 27. [...] Cambié libros en la biblioteca y caminé con mamá. Paseé en coche con Mildred y Catherine por la tarde. Por la noche hice planes de estudio para el invierno. Tendré música, inglés literatura, composición y francés. (p.32).

Septiembre, 30. [...] empezar a trabajar en mi novelita y revisar las cuentas de mamá del último año. [...].(p.32).

Octubre, 1. Domingo. [...]Jugué al tenis en el club con Henry Shattuck. (p.32).

Octubre, 3. Martes. Escribí dictado en francés e inglés. Leí Napoleón y un artículo sobre «Lynching» en la revista North American. [...]. Ordené la bolsa de trabajo de mamá. [...]. (p.33).

Octubre 5, jueves y 6 de Octubre, viernes. [...] Escribí un dictado en francés y me dieron una lista de palabras inglesas para buscar en el diccionario. También fui de compras al centro con mamá. A la vuelta me encontré con Maud Ramsdell y di un paseo con ella. (p.33).

Octubre, 9. Lunes. [...]Trabajé en mi historia y pasé el resto de la mañana dando un repaso general a la literatura inglesa. [...] Pasé la velada leyendo la *Biblia*³. *The Fair God* y varios artículos de Saint Nicholas, también una lectura geográfica. (p. 34).

Octubre, 24. [...] fui sola a nadar. Di un paseo y tuve clase de literatura. [...]. Té. [...]. Mamá me mandó a Epy⁴, acabé mis cosas rápidamente, volví a s habitación y les leí *The Merchant of Venice* y después leyeron para mí. (p.34).

Noviembre, 2. [...]. Escribí una redacción. Leí literatura inglesa. Clase de literatura inglesa. Comí. Leí a Froude con mamá. Cosí un podo del corpiño rojo. Leí algunas de mis historias: «My Uncle Narrow Scape», «The Artic I Have Known», «A Dog Hero», «Went Grandmother Went to School», «A Masterpiece» y «A Boy's Letter». Leí parte dRichard III [Shakespeare]. (p.36)

³ Hemos incluido nosotros las cursivas a los títulos de las obras que nombra Zenobia.

⁴ Epy es uno de los hermanos pequeños de Zenobia, esta se ocupa de ellos en numerosas ocasiones también, por agradar y obedecer a Isabel Aymar.

[1906]

Marzo, 29. Preparé la clase de literatura. Comí con tía Bessie. Atendí a las visitas. Fui a la biblioteca. Leí a mamá. (p.37)

Septiembre, 1. Sábado. [...]. Organicé las comidas como siempre. [...]. (p.37)

Septiembre, 2. Domingo. Misa. [...]. (p.37)

[1907]

Febrero, 28. [...]. Cobré el cheque y recogí la libreta del banco. Fui de compras a Hepburn, Smith y Welkens. Compré sellos. Envié una solicitud para que me reembolsen un depósito de \$10.00 en la oficina de la compañía eléctrica. [...]. Escribí a Madeleine Brewer. Dibujé y deposité dinero en L.J. B[ank], me uní al ballet. [...]. (p.38).

Abril, 16. Martes. Tomé a una cocinera provisional. [...] (p.43).

Abril, 18. Organicé las comidas. Comparé la factura de V.S. y la mía. Pagué las facturas de V.S. y Conell. Hice la factura de los gastos de ayer en la ciudad y repasé las cuentas. Revisé la libreta de cheques y las facturas viejas. Corté e hilvané el dobladillo del vestido azul. Cosí cinta en la falda marrón para colgarla. Remendé la cintura del vestido azul y blanco de crepé de china antes de mandarlo a la tintorería. Fui a clase de Mrs. Monrgomery. Di un paseo en coche con Queenie y T.S. Bordé el cuello blanco. Leí *Les Desenchantées* [...]. (p.44)

Ella es muy consciente de que tiene que se tiene que autoimponer una ética de superación y esfuerzo para llevar a cabo todas las actividades que se propone y va desarrollando una actitud firme de seriedad, de compromiso y de esfuerzo que quedará inmanente en su persona:

Estoy justamente en la edad crítica en que se forman las costumbres y el carácter y, si no hago un último esfuerzo ahora, será terrible para mí en el porvenir. No puedo perder confianza en mí misma otra vez porque, si la pierdo, no acabaré de hacerme una mujer. Figúrate lo hermoso que es el ser una gran mujer y cuánta felicidad puede crear y cuánta desgracia puede causar una que se acostumbra a ser dejada en todo. (Camprubí, 2015: 15)

Los años que pasó en América durante su juventud sirvieron a Camprubí para completar su idiosincrasia. Zenobia, hija de padres separados⁵, formada en varios idiomas, educada en todas las ciencias del saber, conviviendo con la

⁵ Es destacable apuntar la separación del matrimonio Camprubí – Aymar, puesto que hablamos de la primera mitad del siglo XX, en España. Donde no era muy habitual que los matrimonios se disolvieran. Aunque al cabo de los cinco años el matrimonio se reconcilia, este hecho no deja de ser otro signo de modernidad que calará en la mentalidad de la joven Zenobia.

sociedad norteamericana y sus costumbres se convirtió, como no podía ser de otra manera, en una mujer moderna.

La estancia de Zenobia en Norteamérica, de julio de 1904 a marzo de 1909, fue decisiva en su vida. Venía de una vida, digamos gris en Valencia [...]. De esta vida valenciana, triste y reducida, llega a la brillante y divertida vida canadiense de Pointe au Pic, Québec, lugar de vacaciones donde pasa unos días, nada más llegar a Norteamérica, en casa de su tío materno José Aymar y su esposa Lillian. Aquí, Zenobia descubre otra manera de vivir. (Cortés, 2015: 13)

Los padres de Zenobia se reconciliaron y tuvieron que regresar a España. No fue fácil que Zenobia se adaptara a la Península, de hecho, el primer año de estancia española se negó a llevar una mujer de compañía.⁶ Ella misma explica el choque cultural que supone dejar América:

[*Paseo de la*] Castellana

El primer dormitorio que tuve al llegar a Madrid (en Andalucía estuvimos sólo unos meses) era blanco y claro con un balcón alto que abría sobre la Castellana. [...] En este dormitorio sufrí mucho. Echaba de menos a mis hermanos y la alegre vida que había dejado atrás. Mis únicos ratos felices los pasaba con mi madre viajando por las ciudades antiguas de España. La convivencia con mi padre me era difícil. [...] No quería conocer a nadie por temor a casarme y no poder volver a América, donde habíamos de reconstruir la vida completa con todos reunidos, cedí y empecé a conocer a gente joven y vieja, a hacer amistades y a resignarme al cambio total. Seguí en el dormitorio de la Castellana hasta que me casé: unos seis años más tarde. (Camprubí, 2006: 328)

Camprubí no deja lugar a dudas, no obstante, caprichos del destino, se enamoró de un español y aunque sí volvió a América durante veinte años de exilio, vivió muchísimo tiempo afincada en Madrid. Sin embargo, durante su estancia en la Península, no rebajó su condición de mujer moderna ni un ápice, al revés, luchó por contagiarla al máximo número de mujeres posible.

4. Zenobia, una feminista militante

Zenobia siempre mantuvo dos pilares en su vida: libertad de acción y de elección. Estos serán deberes que ella se autoimpone desde muy joven, con respecto a ello escribe en su *Diario de juventud* la siguiente entrada: “Intenta, en cada sitio y acción, en todas las acciones externas, ser internamente libre y

⁶ En la Península en los primeros años del siglo XX las señoritas no podían salir de casa sin tener una mujer que las acompañara en todo momento y ocasión.

completamente dueño de ti mismo, todo depende de ti”. (2015: 55). Esta afirmación en el siglo XXI puede parecer normal, pero las mujeres nacidas a finales del siglo XIX español y principios del siglo XX eran educadas en un sistema patriarcal, donde su mejor oficio era “saberse casar”. Este era un tema que quedaba muy lejos de las aspiraciones o metas en la vida de Camprubí:

[...] Zenobia representa la excelencia de lo femenino, pero también la mujer autónoma, que se expresa con libertad a veces discordante y que, en esa época se ve a sí misma como independiente, reacia al compromiso: “Yo soy la clase de mujer que no se casa. Lo que más pena me da es pensar que nunca podré tener hijos, pero la verdad es que yo me puedo arreglar perfectamente en la vida sin marido”. Efectivamente, podría haberlo hecho, gracias al fondo de dólares que había heredado de una tía americana y a sus propias iniciativas, fruto de un talento para actividades mercantiles manifestado desde muy joven.

(Domínguez Sío, 2017: XXXIX)

El motivo por el que Zenobia eligió al poeta lo explica Palau de Nemes (*Diario I*, 2006): “Se casó con Juan Ramón, aparte del amor que le tuviera, porque el oficio y la personalidad de él le permitían desarrollar sus instintos de mujer activa, independiente, emprendedora, lo que le hubiera prohibido un marido absorto en su labor o con renta fijas” (XXX).

Zenobia es consciente de que la mujer para avanzar en sociedad debe recibir una formación y una preparación que la lleven a competir por la igualdad laboral y social con el hombre. Por ese motivo gestiona BECAS, en exclusiva para mujeres. Este tema lo explica en la conferencia “La mujer española en la vida de su país”:

Voy a limitarme a hacer una exposición descriptiva de algunas de las actividades que en estos últimos años han preocupado a la mujer española. [...].

Las muchachas españolas de esa época aprendían idiomas y varias asignaturas «de adorno» pero todo esto no les servía para nada fundamental sino sencillamente para lucirse ante sus amistades o enemistades. [...].

La educación que en aquellos años aun cercanos se daba a la muchacha española pues, aun cuando se procuraba cultivarse lo mejor posible y sin escatimar nada en las familias pudientes enviándolas al extranjero: Inglaterra, Suiza, Francia, etc., todavía en España se consideraba un poco despectivamente que la mujer de las clases acomodadas trabajase en cualquier actividad remuneradora. [...].

Hace unos diecisiete o dieciocho años, siendo yo secretaria de la Junta para Becas a Mujeres Españolas en los Estados Unidos, me dirigí a varios organismos femeninos pidiendo candidatas para estas becas.

Los *colleges* americanos no imponían más que dos condiciones: que las muchachas que les enviáramos tuvieran algún título académico, aunque no

fuera más que el bachillerato, y que supieran inglés. [...]. Una de las becas ofrecidas era de Trinity College, en Washington, institución de religiosas católicas, y para atender a esta beca nos dirigimos a Cristina Arteaga, presidenta de las Universitarias Católicas en Madrid. [...].

[...]. Contestó al momento pero, en vez de enviarme la lista de los nombres que esperábamos, nos decía que no había podido encontrar una sola candidata porque las chicas universitarias no sabían inglés y las que sabían inglés no sabían nada más.

[...] Yo no fui nunca al colegio, no tengo un solo título académico, soy de las que saben inglés. Pero hoy, en España hay centenares de mujeres activas de todas clases que desempeñan sus cometidos con la misma eficacia que en cualquier otro país.

(Camprubí, 2015: 317-320)

Zenobia busca persuadir a la mujer para que sea parte activa de una sociedad y no pasiva. Camprubí habla en distintas conferencias acerca de las distintas asociaciones de mujeres que existen, de cómo se formaron, en qué consisten y qué actividades realizan. Zenobia quiere crear conciencia de equidad, de igualdad, de paridad y de modernidad:

[Sobre el Lyceum Club]

La primera persona que vino a hablarme de fundar un Club de Mujeres fue Victoria Kent, a quien no había visto desde sus días de estudiante. Me pareció excelente idea. [...].

La Junta quedó constituida en la forma siguiente: Presidenta, María de Maeztu; Vicepresidentas, Isabel Oyarzábal de Palencia y Victoria Kent; Tesorera, Amalia G. de Salaverría; Secretaria, Zenobia Camprubí de Jiménez; Vicesecretaria, Miss Phipps.

La cuota de entrada era muy baja porque, desde el primer momento, nos propusimos que la cuestión económica no pudiera privarnos de ninguna socia que mereciera serlo, pero muchas de las socias fundadoras ofrecieron voluntariamente donativos de importancia.

Casi toda la obra social realizada [...] se hacía en casas particulares con un sacerdote de preceptor. Tomaré como ejemplo unos de los roperos a los cuales pertenecí poco después de llegar a Madrid hace más de 24 años. “Roperos” se llamaban los talleres formados por las señoras para coser ropas que luego distribuíamos a los pobres. [...] Así pues, para unir veinte sábanas, que una sola de nosotras podía haber cosido en una hora a máquina sin fruncidos, nos reuníamos una tarde entera cuarenta mujeres y un sacerdote. Después de este trabajo agotante, pasábamos todas al comedor a participar de una succulenta merienda.

Enfocado así el ambiente, comprenderán ustedes lo mal que había de parecer un club de señoras sin padre espiritual y sin entronización de ninguna imagen religiosa en el local. [...] “Ese Club [...] va a ocuparse de asuntos intelectuales y sociales”.

Y así era. Las señoras organizaron grupos o secciones de arte, literatura, música, ciencia, internacional y social. Mal estaban los cuatro primeros pero lo de

internacional y social eran completamente inadmisibles. [...] Pero cuando la furia subió de punto fue cuando la sección social hizo público que fundaba “La Casa del Niño”, una guardería modelo, alegre, clara, limpia, para niños de 2 a 5 años a cuyo frente estaba la señora del doctor Bastos y que, aparte de las señoras del Lyceum, sería atendida por enfermeras diplomadas. ¡Tener enfermeras en vez de encargar de los niños a una orden religiosa! Ya fue la bomba final. Nos atacaron en la prensa, y hasta desde el púlpito. [...].

Nuestra junta siguió firme en su propósito de no dejarse arrastrar por pleitos ni polémicas y el tiempo ha demostrado que teníamos razón. Después del nuestro se fundaron varios clubs femeninos de marcado carácter político y ya nadie se acuerda de que a nuestro Lyceum se le acusó de esto y de lo otro. Por sus salones han desfilado los hombres y mujeres más conocidos de la ciencia, del arte y de la literatura, contribuyendo a sus cursos de conferencias y a sus exposiciones artísticas conocidas de todas partes nos han hecho pasar tardes felices. [...]. (Camprubí, 2015, pp. 324-328).

Residencia de Señoritas

Es imposible hablar de la Residencia de Señoritas sin hablar también de María de Maeztu, su fundadora y directora. La Residencia de Señoritas se fundó, si no recuerdo mal, entre los años 10 y 12. El Colegio Internacional de Mr. Gulik, dirigido en su última etapa por Susana Huntington, fue su cuna. [...]. Los edificios que pertenecieron a la Escuela Internacional, gracias a los esfuerzos combinados de Susana Huntington y María de Maeztu, pasaron en una venta nominal a Instrucción Pública y en este convenio también se crean becas para mujeres españolas en los Estados Unidos y becas para norteamericanas en España.

Las alumnas alojadas en la Residencia son unas doscientas y serían muchas más si hubiera sitio para ellas, porque todos los años queda una lista muy larga de muchachas sin plaza. Estas muchachas acuden a escuelas, institutos y universidades, pero en la Residencia no sólo se atiende a sus necesidades materiales, comer, dormir sino que se les forma un hogar para sus días de trabajo en la capital, lejos del rincón provinciano, y la muchacha que necesite ayuda en sus estudios la encuentra también y recreo simpático para sus ratos de ocio. El contingente mayor de residentes lo dan las futuras maestras pero las estudiantes de química, farmacia y las de filosofía y letras forman un grupo importante. Importante también es el grupo de extranjeras y, dentro de él, el de norteamericanas.

(Camprubí, 2015: 320-321)

Zenobia es muy crítica con las mujeres que no se adscriben al feminismo. Es importantísimo el relato en primera persona que narra Camprubí, donde describe cómo fue el día en que se aprobó el voto de la mujer en España y cuáles fueron los comportamientos que presentaron hombres y mujeres ese día.

El voto de la mujer en España, y hay que decir las cosas como son, no lo han conquistado ellas, se lo han regalado los hombres. [...] Las mujeres españolas, en general, no se preocupaban gran cosa de luchar por el voto [...].

Llegado el día en que había de discutirse si se otorgaba o no el voto a la mujer en las Cortes Constituyentes, empezamos a acudir temprano de todas las partes las que nos interesábamos en el asunto. A la puerta del Congreso me encontré a varias señoras de las asociaciones feministas que me saludaron invitándome a unirme a ellas. Me entregaron entonces un paquete de papelitos misteriosos encargándome que se los fuera entregando a los diputados, a medida que llegaran. El misterioso papelito no contenía más que dos líneas recordando a los Sres. Diputados que la nueva constitución declaraba que en España no habría ya más privilegios, y que todos los españoles eran iguales. [...].

[...] Esta obligación que nos habíamos impuesto resultaba heroica, si se tiene en cuenta que los asientos de las tribunas no están numerados y que, mientras nosotras nos afanábamos en la puerta, el interior del edificio se iba llenando. Cuál sería nuestra satisfacción al subir a las alturas y ver que, aun cuando los pasillos estaban atestados de caballeros, el Presidente de las Cortes, [...], Julián Besteiro había decretado que, mientras no se hubieran acomodado todas las damas, no entrara en las tribunas un solo caballero.

Una vez dentro, nos encontramos con una Cámara enardecida en la cual sólo figuraban dos mujeres diputadas. Y de estas, con gran regocijo de los caballeros, una estaba en pro y otra en contra del voto de la mujer. Las dos diputadas habían hecho la carrera de leyes: Victoria Kent y Clara Campoamor. [...] Victoria Kent, temerosa de que la mujer española no estuviera aún lo suficientemente preparada para ser otra cosa que un instrumento ciego. Clara Campoamor, tan ansiosa de obtener el voto que estaba dispuesta a arrostrarlo todo hasta las mofas de algunos diputados mal educados que coreaban sus voces, a ratos descompuestas. A pesar de estas groserías, Clara Campoamor tuvo gran firmeza y en parte se debió a ello pero, sobre todo, al deseo de los diputados de ser justos, aun corriendo grave riesgo, que triunfara por tres votos la causa feminista.

(Camprubí, 2015: 328-329)

Cuando Camprubí llega a Cuba y ve la inactividad cultural de las mujeres escribe en su *Diario I*: “¿Cómo podrán todas estas mujeres en el hotel vivir sin hacer nada más que comer, dormir y hablar? A muy pocas se les ve siquiera con un libro en las manos. Unas cuantas bordan o cosen. [...] (2006:66). Asimismo, Palau de Nemes afirma que: “Al llegar a Puerto Rico en 1936, en una entrevista, Zenobia dijo que creía en que la mujer se bastara a sí misma para que dejara de ver en el matrimonio un medio de vida, que tenía fe en el perfeccionamiento individual de la mujer a través del estudio, la lucha, el trabajo; le parecía que el no tener su propio oficio les hacía perder los días, los años, la vida”. (*Diario I*, 2006: xxviii). Zenobia expresa libre y abiertamente su

rechazo a la subyugación de la mujer a una sociedad obsoleta e injusta; e insta con decisión a sus compañeras a que luchen por formarse y procurarse un futuro de forma independiente.

5. Zenobia, el hada de los mil oficios

Siendo una niña Camprubí explica Campoamor (2014) se asocia con su amiguita María Muntadas y: “[...] crearon la sociedad que llamaron ‘Las abejas industriales’, a semejanza de las que, con el nombre de Sewing Circle, existían en algunas ciudades norteamericanas y se dedicaban a coser ropa para los pobres”. (353). Años más tarde, en un viaje a Nueva York encuentra una nueva oportunidad para hacer negocio:

Descubrir que en los escaparates de las grandes tiendas de antigüedades de la Quinta Avenida de Nueva York se mostraban vasijas españolas de barro de escasa calidad a precios casi abusivos, y se le ocurrió que ella podía encargarse de que eso cambiase, haciendo llegar al pueblo norteamericano artículos mucho mejores a precios más asequibles. Se convertía en intermediaria entre los fabricantes de ese tipo de artesanía y las tiendas que la vendían a cambio de una pequeña comisión que podía reportarla, a la larga, succulentos beneficios. A su regreso a España su madre y ella visitaron muchos de los viejos pueblos de Castilla, lo que permitió a Zenobia familiarizarse con las diversas obras de artesanía que se hacían en cada lugar: vasijas de barro y cerámicas, encajes, bordados, mantelerías... Desde entonces supo dónde encontrar objetos y labores de primera calidad, y como los mercados norteamericanos donde podía colocarlos sin demasiado riesgo y a precios ventajosos, se sintió animada a poner en práctica su plan. (Campoamor, 2014, pp. 363-364).

En el año 1912 fundó una empresa en sociedad con Inés Muñoz. Se trataba de la tienda llamada Arte Popular Español cuya actividad estaba relacionada con el ejercicio de exportación de nuestra artesanía nacional a EEUU. El local comercial se abrió en Madrid, allí se reunían la flor y nata de la alta sociedad de la época. Camprubí favorece la inserción laboral de mujeres, como es el caso de Constanza Mora y de su amiguísima Olga Bauer, quienes trabajan para ella.

Asimismo, trabajó de decoradora de interiores en la Casa de las Españas, Universidad de Columbia, Nueva York, y en algunos paradores. Además, Zenobia, se dedicó a alquilar inmuebles ante demanda de pisos de alquiler que había en Madrid, sobre todo con la llegada de embajadores y diplomáticos. Camprubí era hábil y despierta para los negocios.

Llevó la contabilidad de la librería *Ínsula* en 1943. Además, propulsó el mercado de esta librería al exterior al entrar en conexión con sus contactos estadounidenses. *Ínsula*, una empresa dirigida por dos varones: Enrique Canito y Guillermo Ayuso y una mujer, de nuevo, su amiga Olga Bauer dependía de la gestión económica, financiera y de marketing de nuestra “sinsombrero”. Los empresarios se sorprenden, escribe Canito a Camprubí: “No sé cómo expresar a U[sted] nuestro agradecimiento por esta decisiva ayuda que nos ha prestado en la primera y más difícil etapa de nuestro contacto con este país. Yo sabía sus muchos méritos, pero no esa habilidad contable y esa exactitud al centavo, habiendo tal movimiento de cosas pequeñas y enojosas.” (Camprubí-Bauer, 2017: 33).

Quizá la propia idiosincrasia de Zenobia la llevó a la docencia. En sus años estadounidenses colaboró como maestra en una guardería, algo que conocemos gracias a diversas entradas que se pueden leer en su *Diario de juventud* (2015) como:

Mayo, 6. Lunes. [...] Pasé dos horas en la guardería. [...].

Mayo, 8. [...]. Corté muñecas de papel para la guardería. [...]

Junio, 20. Me levanté a las 12.30. Compré patrones para los vestidos de verano de los niños. Conseguí muestras de tejidos de doble ancho. Compré una docena de vasos para los niños, cepillo para el suelo, cepillo de dientes y flores para la mesa. Llamé a Mary. Pasé por la guardería. [...].

(Camprubí, 2015: 46)

Cuando Camprubí regresa a España en 1909, el primer sitio donde se instala es en La Rábida. En ese lugar monta una escuela benéfica:

Cuando llegué a La Rábida en abril de 1909 todavía era bastante joven y frívola y me costó bastante desligarme de Nueva York. Así es que intenté sacar provecho de mi sacrificio haciendo algo útil y me atreví a enseñar a niños semisalvajes de esa zona olvidada, lectura, escritura, cuentas, a lavarse la cara y algunas otras cosas. Tenía unos veinticinco alumnos de todas las edades y de ambos sexos y nuestra escuela al aire libre era una verdadera alegría en la que se fomentaba la espontaneidad y en la que el peor castigo era tener que sentarse debajo de cierto pino. [...]. (Camprubí, 2015: 225).

Será en el exilio americano cuando Camprubí desarrolle de forma seria y remunerada su actividad docente como profesora de dos Universidades: Maryland y Puerto Rico, durante más de 9 años. El cómo llegó a desempeñar ese trabajo lo redacta ella misma en su *Diario de juventud*:

En Maryland empecé dando unos cursos militares en enero de 1944, porque al llegar a dar una conferencia, el jefe del departamento observó que yo era “a bonr teacher” (una profesora innata). Mi posterior vida universitaria se la debo toda a esa mirada escrutadora. Al terminar mis dos trimestres concertados, escribí a mi vaticinador, como rutina de cortesía, que le agradecía mucho la agradable oportunidad que me había ofrecido de serle útil y que, si se volvía a encontrar en un aprieto, tendría mucho gusto en volverle a ayudar. Calcúlese mi sorpresa cuando, al recibir mi carta, este señor me llamó por teléfono para preguntarme: «Do you really mean what you say?» (¿Lo dice en serio?). Desde aquel momento ingresé en la facultad de la Universidad como profesora de civilización española y me quedé allí hasta 1951 cuando, por razones de salud de mi marido, nos fuimos a Puerto Rico. (Camprubí, 2015, pp.434- 435)

Zenobia fue una mujer empresaria, decoradora, hizo gestiones inmobiliarias, trabajó de contable, de profesora y, como no podía ser de otra manera, Camprubí fue escritora, traductora y representante literaria.

En 1902, cuando tiene 14 años, se publica el primero de sus artículos que tengamos constancia. “A Narrow Scape”, en la Revista *Saint Nicholas*, revista que también publicará “The Garret I Have Known” en 1903. Pero será a partir de fijar su residencia de Nueva York cuando la capacidad creadora de Zenobia se verá incrementada, y publica: “A Dog Hero”, 1904; “When Grandmother Went to School”, 1904; y “A Letter from Palos”, 1910, todas en *Saint Nicholas*. [...] Y como auténtica primicia ya que no teníamos constancia hasta ahora, en 1916, *Saint Nicholas* publica el artículo: “Murillo and the Usurer of Seville”, que lo incluye en el mes de febrero, justo antes de que Zenobia y Juan Ramón se casen.

(Cortés, 2015: 18)

Camprubí también tiene un repertorio de poemas que se recogen en *Diario de juventud. Escritos. Traducciones*. Los cuales en ocasiones tienen la suerte de ser publicados y en otras no. Explica Cortés (2015): “La presente investigación arroja una veintena de poemas en inglés [...], los hemos traducido y de ellos nos ha preocupado más su contenido que su estética, porque nos muestran la personalidad de Zenobia”. (20).

“La vida”⁷
La vida es vana,
un poco de amor,

⁷ Recogido en *Diario de juventud. Escritos. Traducciones*, 2015, p.347. Explica en una nota a pie de página Cortés: “Manuscrito en francés (Sobre 127 (10), Documentos para la biografía de JRJ, 312).

un poco de odio,
y luego buenos días.
La vida es breve,
un poco de esperanza,
un poco de ensueño,
y después buenas noches.

El potencial de Zenobia lo encontramos, sobre todo, en su narrativa. En contra de lo que se ha afirmado, será estando casada, cuando genere su grandes obras: sus *Diarios* y continúe con sus *Epistolarios*. Sus documentos autobiográficos ofrecen un marco histórico – temporal de una España patriarcal, de las conciencias de las mujeres tanto españolas como sudamericanas, del castigo bélico mundial y nacional que azotó a tantas personas, que castigó a numerosos intelectuales. Son fuentes primarias de conocimiento y cuentan con una belleza en las descripciones y un lirismo fabuloso. Como puede verse en los siguiente ejemplos:

9 de diciembre. Jueves

Cuando el sol se ha puesto y se encienden los grandes arcos de luz frente al mar, brillan casi una pulgada por encima del pretil de nuestra ventana y tal parecen candilejas de un escenario. Esta tarde, primero una rápida lancha de motor y después un lento velero blanco parecían juguetes movidos por una cuerda invisible a través de un telón azul. La punta de la vela de atrás casi tocaba la línea del cielo como cerca de 6 pulgadas encima de la ventana y el resto hasta arriba era el cielo. Pero el velero se deslizaba tan despacio que antes de que desapareciera entre bastidores a la izquierda, el mar se había vuelto gris pizarra y dos luces caprichosas asomaban bajo velos fantasmas. (Camprubí, 2006: 127).

19 de agosto. Sábado

Un buen día. Por la tarde caminamos hasta el arroyo y al llegar al filo del monte, el fondo de la hondonada era una floresta de abetos, llena de sombras, con las rocas y el torrente en medio. Quieta y sobria, era como una gran catedral al aire libre rodeada de verdor, y el torrente con la sequía se había convertido en una sucesión de pequeñas albercas tranquilas. [...]. (Camprubí, *Diario 2*, 2006, p. 103)

20 de agosto. Domingo

[...] Por la tarde aclaró y cenamos fuera. Las nubes eran ligeras y rosadas. La luna salió límpida en un cielo transparente y claro. De pronto, del sur llegaron corriendo vapores negros y la noche se tornó dramática antes de ponerse toda negra. (Camprubí, 2006: 104)

A Camprubí hay que reconocerle más méritos, como su labor de traductora. Tradujo a Tagore con Juan Ramón Jiménez; comenzaron con el Premio Nobel pero después continuaron traduciendo a Francis Thompson, John Millington, George William Russell, T.S. Eliot.

En solitario, Camprubí traduce: *Platero y yo* (fragmentos) Advice to men who read this child's book; I. Platero; XII. Thorn; XXXVII. The small cart; XXXVIII. Bread; XLII. Boy and Water; XLIII. Friendship; XLV. The corral tree; LXIX. The Cricket's song; LXXXIII. Death of the canary bird; CIII. The old spring; CXXIV. Wine. Además, Zenobia tradujo varios poemas de Juan Ramón: "Fernandillo"; "The last Journey"; "Wind of love"; "Double nostalgia"; "The first one"; "Flowers under lightning"; "Eyes of yesterday"; "Riverbank return" y "Estrella madre". También traduce aforismos de Juan Ramón como: Sea; The rose; Dawn y culture. Durante su periodo de exilio en Puerto Rico explica Cortés (2016):

[...]Encontramos los siguientes borradores, mecanografiados con correcciones manuscritas: «La vecina más cercana de la tierra», «Fuera del sistema solar», «Cuida bien tu salud», «¿En qué te pareces a una locomotora?» y «Materia y moléculas». [...].

Se conserva el contrato firmado[...] por el rector, Jaime Benítez, y por Zenobia, y por él sabemos que: "1. La señora Jiménez traducirá varios folletos de la colección *The Basic Science Education Series* y tendrá a su cargo la revisión del texto en español del libro *Common Human Needs*, que publicará la Editorial Universitaria", además de traducir y editar cualquier otro material que le solicitase el director de la Editorial Universitaria. [...] (169-170).

Zenobia, como se puede ver era una trabajadora incansable. No obstante, todas sus actividades económicas, sociales y laborales constituían una parte de Camprubí, la otra se la dedica a potenciar la obra del poeta de Moguer. Misión tan profesional y lícita como todas las otras y que todavía, a día de hoy, queda fuera de reconocimiento.

Zenobia fue el enlace entre las editoriales y Juan Ramón, fue la que transcribía la obra del poeta y la que la custodiaba y ordenaba. Ella es la responsable de la *Tercera Antología* de Juan Ramón Jiménez, de la Sala Zenobia – Juan Ramón y del Premio Nobel. Hechos que no dejan lugar a duda de su labor como adalid de Juan Ramón Jiménez.

Referencias bibliográficas

- Campoamor González, Antonio. (2014). *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Años españoles (1881-1936)*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía.
- Camprubí, Zenobia (1987a). “Mi corazón”, *Culturas*, suplemento de Diario 16, n° 126, pp. IV-V.
- Camprubí, Zenobia. (2006). *Epistolario I. Cartas a Juan Guerrero Ruíz 1917-1956*, Graciela Palau de Nemes y Emilia Cortés Ibáñez (eds.), Madrid, Residencia de Estudiantes.
- Camprubí, Zenobia. (2006). *Diario I. Cuba (1937-1939)*, Edición de Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza.
- Camprubí, Zenobia. (2006). *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, Edición de Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza.
- Camprubí, Zenobia. (2006). *Diario 3. Puerto Rico (1951-1956)*, Edición de Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza.
- Camprubí, Zenobia y Palau de Nemes, Graciela. (2009). *Epistolario 1948-1956*, Emilia Cortés Ibáñez (ed.), Madrid, Residencia de Estudiantes.
- Camprubí, Zenobia y Jiménez, Juan Ramón. (2012). *Diario de dos recién casados*, Emilia Cortés Ibáñez (ed.), Huelva, Universidad de Huelva.
- Camprubí, Zenobia. (2015). *Diario de juventud. Escritos. Traducciones*, Edición e introducción de Emilia Cortés Ibáñez, Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2015.
- Camprubí, Zenobia y Bauer, Olga. (2017). *Epistolario 1932-1956*. Introducción, selección, edición y transcripción de Emilia Cortés Ibáñez, Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva - Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez.

GLI UOMINI DI GRAZIA DELEDDA. MECENATISMO ED UGUAGLIANZA PER LA CREAZIONE DI UN MODELLO LETTERARIO

Nadia La Mantia
Universidad de Salamanca

Riassunto

La presenza femminile nei diversi ambiti della vita è il risultato del lungo e arduo percorso di emancipazione della donna in un'ottica universale: perciò Grazia Deledda si converte in protagonista indiscussa della storia della letteratura italiana. Il duro rifiuto della sua Sardegna ed il rigetto della cultura italiana del tempo, fondamentalmente misogina, spinsero la caparbia Deledda a deporre le sue capacità nelle mani di coloro che credettero in lei fin dai suoi timidi inizi: gli editori de Gubernatis e Provaglio, il verista Capuana e Palmiro Madesani, suo marito, contribuirono all'inaspettato successo della prima, unica donna italiana Premio Nobel di Letteratura.

Parole chiave: Donna, affermazione, mecenatismo, letteratura, modernità.

Nel corso della storia, la considerazione della donna e la rappresentazione della sua immagine nei vari ambiti della vita sono state indissolubilmente legate ed associate ad attributi e connotazioni negative: nonostante il passare del tempo, e con esso, il susseguirsi di correnti di pensiero, rivoluzioni politiche e fenomeni socio-culturali innovatori e progressisti, non è possibile affermare che, nel XXI secolo, la *quaestio* della *querelle des femmes*, o *querelle des sexes*, possa considerarsi superata, né tantomeno affrontata nella sua totalità. Le produzioni intellettuali, di qualunque natura esse siano, continuano ad essere direttamente rapportate alle dinamiche sociali ed il dominio, fondamentalmente maschile, che ha sempre tentato di filtrare, attraverso la sua univoca prospettiva, ogni aspetto dell'esistenza, finendo per determinare e sancire qualsiasi tipo di ruolo e di rapporto.

Per la donna, dunque, indipendentemente dall'epoca in cui le toccasse vivere, la condizione sociale a cui appartenesse o il luogo da cui provenisse, non solo non fu mai semplice affermarsi, bensì legittimare la propria presenza nel mondo della cultura, della politica, della società, persino della famiglia. Tutt'oggi, la questione femminile è al centro delle molteplici riflessioni di sociologi, antropologi, filosofi e scrittori che si trovano ad analizzarne le problematiche accanto a teologi, psicologi, politici ed esperti della comunicazione e dell'informazione, nella speranza di poter dare una risposta al perché la parità tra i due sessi sia solo utopia.

Non occorre rimontare ad epoche troppo lontane nel tempo per avere la conferma che le donne sono state spesso condannate a ruoli secondari, circoscritti alle mura domestiche e alla famiglia: le famose tre *K* «*Kinder, Kirche, Küche*» - bambini, chiesa, cucina- alla base di tutta la propaganda politica hitleriana, richiamavano quella piaga universale ed eterna- la misoginia- che ancora oggi risulta essere drammaticamente attuale. Nel XXI secolo, la presenza femminile nei diversi settori della vita, è il risultato di un lungo e arduo percorso di emancipazione sulla scena pubblica, principale novità nel panorama sociale e culturale, non solo in Italia ma anche nel resto d'Europa, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. È in questo contesto che la figura di Grazia Deledda riveste il ruolo di protagonista indiscussa della storia della cultura e della letteratura mondiale: attraverso la sua scrittura si è concretizzato il primo vero cambiamento dei modelli di esistenza, non solo professionali, ma soprattutto sociali e culturali, legati al mondo femminile.

La rivoluzione socioculturale di cui si sta parlando può essere compresa appieno solo se si ripercorre l'intera biografia della scrittrice, figlia di una Sardegna alla quale pare fosse profondamente legata. La critica letteraria, difatti, ha spesso rimarcato quanto l'isola fu per essa la più grande fonte di ispirazione, stigma della sua natura e segno distintivo dell'intera produzione letteraria. Della sua amata terra, Grazia Deledda scrisse:

Si, io amo molto la Sardegna; posso dire anzi che è il mio più grande amore. L'amo nelle sue terre, nei suoi monti, nel suo cielo, in mia madre, nella nostra vita, nei nostri costumi, e vorrei, non so, vorrei fare tutto da me per illustrarla e farla amare ai continentali. Allorché leggo il suo nome nei giornali d'oltremare io provo un sussulto, quasi si trattasse di un nome magico, legato misteriosamente a tutto il mio essere [...] Quando si sparse la voce che D'Annunzio tornava qui, mandato dal ministero, per *studiarci* e poi scrivere un libro su noi io ne restai proprio costernata, ed umiliata. Che bisogno abbiamo noi di D'Annunzio? (Deledda, 1892: 66)

Scelse l'isola natale quale scenario di gran parte delle opere che composero il suo universo letterario; custodì e difese con immensa dedizione e convinzione il patrimonio di tradizioni e saperi ai quali dedicò gran parte dei suoi studi; catturò l'essenza del territorio esaltandone l'unicità e la grandezza. Ma dalla Sardegna la Deledda fu ripudiata, rinnegata, disprezzata. E di ciò ne ebbe prova persino all'interno delle mura domestiche: oltre ad avere contro l'intero paese, le tre donne della casa – sua madre e le sorelle di questa- non persero occasione di osteggiare in ogni momento le sue folli ambizioni letterarie, ammonendola severamente per il mancato rispetto delle rigide e sedimentate con-

venzioni barbaricine¹. L'attività letteraria della Deledda fu segnata dall'immediata consapevolezza dell'esistenza di evidenti barriere sociali e culturali che avrebbe dovuto necessariamente superare per poter realizzare il suo desiderio: diventare una scrittrice del suo tempo. Non riuscì però ad accettare il rifiuto della sua terra che, anche dopo aver ottenuto un discreto riconoscimento da parte del pubblico internazionale, le riservò un pietoso trattamento:

[...] mi vergogno di essere sarda. Non mi offendo più, non rido più: mi vergogno, ecco tutto. Sarebbe tempo di finirla: Io lavoro e non cerco nessuno; io non sono modesta, è vero, la modestia è dei cretini e sarebbe falso e sciocco da parte mia essere modesta, mentre so che da sola sono arrivata dove nessun'altra donna italiana è mai giunta; mentre da tutte le parti del mondo mi arrivano continuamente prove di stima, di affetto e di simpatia e, diciamolo pure, di ammirazione [...] Solo dalla Sardegna non mi arrivano che lettere di raccomandazione, seccature, calunnie, pettegolezzi [...] Nonostante tutto io amo sempre la Sardegna, e mi vergogno, Le ripeto, mi vergogno davvero che vi siano dei Sardi così piccoli, così cattivi come quelli che pensano a me come ad una nemica personale, tant'è la loro invidia e la loro rabbia...²(Deledda, in Dolfi, 1987: 87)

Il successo per cui la Deledda lottò durante tutta la sua vita, arrivò in seguito ad un arduo e difficoltoso percorso di formazione cominciato nel piccolo borgo di Nuoro. Epicentro della nuragica Barbagia, *Nùgoro* si prefigurava quale microcosmo dalle chiare connotazioni di villaggio caratterizzato da lingua propria, leggi autoctone, usanze e costumi ben consolidati, chiari ed espliciti sistemi di inclusione ed esclusione all'interno del sistema sociale, valori e consuetudini difficilmente riconducibili ad altre realtà. Questi peculiari elementi arrivarono a plasmare la mente dell'allora giovane ragazza: ad essi attinse convertendoli, in questo modo, nella più grande ed inesauribile fonte di ispirazione per le sue creazioni letterarie. Per la prima volta, la Sardegna venne raccontata da una voce femminile e vista da occhi profani e vergini. Difatti, che in quel momento

¹ Nelle zone interne dell'isola, solo l'1,45 per cento della popolazione frequentava la scuola primaria e circa un quarto dei bambini in età scolare era in grado di leggere e scrivere: la frequenza della scuola veniva percepita come un intralcio al normale dispiegarsi della vita del villaggio, basata su magri bilanci costruiti su un largo impiego di mano d'opera minorile. Grazie Deledda, costretta ad abbandonare gli studi in quarta elementare non volle mai arrendersi all'analfabetismo.

² La Bildarchiv und Grafiksammlung della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna e la Zentralbibliothek di Zurigo conservano alcune delle preziose collezioni di cartoline spedite dalla Deledda ai direttori delle riviste letterarie straniere più in voga del momento, in segno di riconoscenza per gli onori ed i complimenti ricevuti: se da un lato la stampa estera ammirava lo straordinario talento della giovane scrittrice, la Sardegna ed i suoi abitanti ne sembravano indignati, delusi ed offesi.

fosse una donna a parlarne, sfuggiva di certo alle consuetudini letterarie del tempo, ancor di più se si considera che la Deledda fosse un'autodidatta.

A soli 15 anni, Grazia Maria Cosima Damiana – questo il suo nome completo- tremendamente affascinata e profondamente ispirata dalla letteratura russa e da quella francese, decise di inviare le sue prime opere- semplici racconti e svariate novelle- ad alcune riviste dell'isola: la chiusa e radicale società sarda li accolse negativamente, accusandola ripetutamente di voler mostrare un lato troppo primitivo e rozzo della Sardegna, ben lontano dalla realtà. Mossa da una sconcertante determinazione, nonostante la giovane età, ella capì immediatamente che avrebbe dovuto varcare i confini dell'isola ed affidare le sue prime opere alle riviste femminili più in vista del continente.

Sebbene Nuoro venisse scherzosamente chiamata dai giovani artisti sardi *l'Atene della Sardegna*³, l'impossibilità di frequentare un ambiente culturale, spinse l'intraprendente Grazia a crearne uno tutto suo attraverso una fitta rete di corrispondenze con alcune delle personalità di spicco nel mondo letterario ed editoriale dell'epoca: riuscì a creare una sorta di realtà parallela, e ad immaginare sé stessa finalmente in uno di quei salotti letterari tante volte sognati ad occhi aperti. Il consistente *corpus* epistolare rinvenuto nel corso degli anni, testimonia la determinazione della scrittrice che fin dagli esordi non perse mai di vista il traguardo principale della sua vita: spiccare meritatamente nell'esclusivo e misogino mondo letterario dell'epoca, rompendone gli schemi e le tradizioni. L'epistolario della Deledda assume, dunque, un valore inestimabile se lo si percepisce come opera *vera*, autentica: Antonio Scano⁴, a tal proposito, riconobbe l'utilità delle epistole nel processo di attenta valutazione dell'opera dei grandi scrittori, fondamentale per poter risalire “all'origine della loro iniziale formazione intellettuale, scrutare i movimenti psicologici che hanno valso a dare un particolare aspetto al loro ingegno creativo, e ricercare quali furono i primi germi che portarono allo sviluppo di una feconda fioritura”(Scano,1938:7).

³ Quando nel 1894 la Deledda fu invitata dal De Gubernatis a scrivere un articolo sul principale borgo della Barbagia per la *Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane*, non esitò a descriverla come *l'Atene della Sardegna*, il paese relativamente più colto e battagliero dell'Isola, ricco di artisti, poeti, scrittori ed eruditi che rendevano onore alla Sardegna ed avevano raggiunto una discreta celebrità.

⁴ Antonio Scano (1859-1954), fu avvocato, scrittore, giornalista letterato ed insigne politico. Fondò, sebbene molto giovane, il settimanale *La gioventù sarda* e a seguire collaborò con numerosi giornali e periodici tra i quali *L'Unione sarda*; fu uno dei fondatori dell'*Avvenire della domenica di Sardegna*, delle *Serate letterarie* e della *Vita sarda*: ivi pubblicò i primi scritti dell'esordiente Grazia Deledda. Ad ella dedicò, nel 1938, il libro *Grazia Deledda, Versi e prose giovanili*, una raccolta di opere il cui titolo anticipa la natura dei componimenti, fortemente autobiografici, intrisi di sentimentalismo, illusione, tristezza, nostalgia, malinconia e solitudine. I sogni e l'amore si fondono con il paesaggio, riflettendo le emozioni della scrittrice, che abbandonerà tale scelta stilistica e tematica una volta raggiunta la maturità.

Dello stesso avviso fu Ida Baccini: nella sua autobiografia⁵ si legge che la lettera possiede una forte componente di autenticità e veridicità a differenza del romanzo, poichè il pregiudizio artistico che solitamente distorce e condiziona la libertà creativa dello scrittore, il quale ne subisce inconsapevolmente l'influenza, è totalmente assente nelle confessioni con un interlocutore che sa capire, sa ascoltare e permette al suo autore di essere sempre sé stesso.

Quando Grazia Deledda scrisse la prima lettera ad Epaminonda Provaglio, direttore dell'originale rivista letteraria *L'ultima moda*, credette di rivolgersi alla contessa Elda di Montedoro⁶: usò perciò toni molto confidenziali, le aprì il suo cuore facendole intime confidenze e si permise di darle alcuni azzardati consigli circa le ultime pubblicazioni lette. Qualche tempo dopo aver appreso la vera identità del destinatario delle sue missive, Grazia ammise comunque di aver parlato delle sue mire letterarie e della necessità di pubblicare i suoi scritti con grande franchezza, confessando apertamente cosa significasse per lei la scrittura: "Nelle ore in cui non scrivo mi *annojo* a morte, tanto che divento persino smorta in viso. Lo scrivere è la mia vita, il solo raggio che interrompa la monotonia della mia troppo tranquilla esistenza" (Deledda, 1964: 123). L'assiduo carteggio tra la scrittrice e l'editore segnò gli esordi pubblicistici dell'adolescente Deledda: da quel momento fu un susseguirsi di opere che dedicarono l'uno all'altra⁷, e che consentirono alla giovane scrittrice di esprimere tutto il suo essere, senza sentire l'obbligo di dover assecondare le richieste di editori mediocri e senza scrupoli. La comunicazione con il Provaglio le permise di imparare a muoversi nel mondo editoriale dell'epoca e di valutare attentamente ogni sua scelta. Provaglio, dal canto suo, capì immediatamente di avere tra le mani la possibilità di svelare al mondo letterario una novità nel panorama culturale italiano, che avrebbe di sicuro sorpreso per l'originalità dei soggetti, delle tematiche, ma soprattutto per l'unicità e la peculiarità dell'autrice.

⁵ Maestra elementare, scrittrice, redattrice di giornali e riviste pedagogiche, Ida Baccini (1850-1911) fu una delle figure femminili più rappresentative nel campo della letteratura educativa e pedagogica, della storia del mondo dell'editoria e della stampa periodica destinata all'infanzia in Italia, tra il XIX e il XX secolo. Dedicò la sua vita ai più piccoli, e cercò di rinnovare il concetto di educazione scolastica: le sue esperienze si trovano raccolte nell'autobiografico *La mia vita. Ricordi autobiografici*, del 1904.

⁶ *Nullò Amato*, *Contessa Elda di Montedoro*, *Marchesa Bice*: questi furono alcuni degli pseudonimi che l'editore cremonese utilizzò durante la sua carriera.

⁷ Uno dei primi romanzi deleddiani, *Fior di Sardegna*, reca la dedica che la giovane scrittrice firmò per quella che credeva fosse la sua intima interlocutrice: "*Alla Contessa Elda di Montedoro in segno di affettuosa gratitudine queste modeste pagine dedica l'autrice*". Provaglio ricambiò in seguito il gesto dedicandole *La regina delle Fate*: "*A Grazia Deledda, diciottenne scrittrice sarda/ cara alle lettere/ intitolò questo volume/ tenuo tributo/ di fervida e costante ammirazione*".

Dell'universo epistolare della Deledda entrò presto a far parte Angelo de Gubernatis, diventandone il principale ammiratore per diversi anni. Direttore dell'allora famosa rivista "*Natura ed Arte, rivista illustrata quindicinale italiana e straniera di scienze, lettere ed arti*", fu un convinto sostenitore della novella scrittrice, che decise di coinvolgere in una grande ricerca sul folclore sardo: questa prima collaborazione si rivelò in seguito decisiva nella formazione dell'originale e caratteristica poetica deleddiana.

Torinese di nascita, Angelo de Gubernatis è stato unanimemente definito un eclettico, un virtuoso della lingua e della letteratura italiana: giornalista, orientalista, saggista e pubblicista, svolse la sua intensa attività intellettuale in diversi campi, e fu osannato e richiesto anche oltre i confini nazionali. Sebbene fosse uno dei più rinomati etnologi dell'Ottocento italiano, la sua fama si dovette principalmente al ruolo di mecenate, personaggio umanamente generoso e propenso al sostegno degli artisti.

L'atteggiamento controcorrente del maturo studioso di tradizioni popolari, fece pensare ad un vento nuovo nel panorama letterario italiano dominato da soli uomini: alla stregua di un vero e proprio protettore e promotore degli artisti, concesse infatti ad una giovane autodidatta, per di più sarda, l'opportunità di rendere pubblico un lavoro che avrebbe avuto poche speranze di essere accolto positivamente da un pubblico dichiaratamente misogino. In realtà – ma questo è stato scoperto solo recentemente – lo studioso intratteneva "rapporti" professionali con innumerevoli donne dell'epoca: scrittrici, giornaliste già affermate, pedagogiste, modelle. Ciò che tutte loro avevano in comune era un sentimento misto di stima, ammirazione e amore filiale (nel caso delle più giovani) nei confronti di quell'uomo di età matura, che utilizzava la parola quale arma di seduzione a distanza: la poca prestantza fisica veniva difatti oscurata dal fascino di una vastissima cultura e di una inequivocabile padronanza della lingua. Nel caso specifico della Deledda, bisogna però riconoscere la capacità di intuire le eccezionali abilità letterarie che qualche decennio dopo le avrebbero concesso il Premio Nobel.

Nella prima delle novantanove lettere che l'insigne studioso donò alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, scrivendo di suo pugno e lettera *Prezioso carteggio di Grazia Deledda fanciulla con Angelo de Gubernatis*, una giovane Grazia scrive:

Nuoro, Sardegna, 14 aprile 1892

Egregio Signor Direttore,

Leggo sempre con piacere la sua Rivista, e desidererei veder il mio nome fra i collaboratori; ma non oso mandarle qualche mio scritto, prima d'esser certa ch'Ella vorrà farmi l'onore di pubblicarlo. Perciò mi azzardi a scriverle questa,

pregandola di dirmi se posso aspirare a tal favore, e se la mia modesta collaborazione può riuscirle gradita.

In attesa di un suo gentile riscontro La ringrazia anticipatamente la sua Dev.ma
Grazia Deledda

La *fanciulla* che mai incontrò di persona e che lo fece addirittura “delirare”, *da lontano, senza conoscerla, poeticamente*,⁸ gli scrisse dalla remota isola della Sardegna la prima missiva il 14 aprile 1892: Grazia era una timida ma risoluta giovane di ventuno anni, De Gubernatis il cinquantaduenne direttore di una delle riviste milanesi più in voga del tempo. La tanto attesa risposta non tardò ad arrivare, così nell’epistola successiva, datata 1° maggio, la Deledda rispose più risoluta e decisa che mai:

Egregio Signor Direttore,

A suo tempo ho ricevuto la sua cortese risposta alla mia cartolina; e, adottando il suo consiglio, Le invio un racconto sardo, puramente sardo, anzi davvero accaduto. Si degni di leggerlo e giudicarlo e, se crede, lo pubblichi nella sua Rivista.

Intanto mi permetto di dirle che sono una giovanissima signorina sarda; che sono la sola scrittrice che conti attualmente la Sardegna; che collaboro in molti giornali letterari italiani, e che...sarei felicissima se anch’Ella volesse annoverarmi tra i collaboratori della sua “Natura ed Arte”. Spero di sì. Tanto che, La ringrazio sin da ora, e, salutandola rispettosamente mi dico sua

Devo.ma
Grazia Deledda

Da quel momento si susseguì uno scambio epistolare assiduo, dal 1892 al 1894, che si ridusse improvvisamente fino a cessare del tutto: in un primo momento si pensò che le cause di questa incomprensibile freddezza fossero la partenza del de Gubernatis per l’Argentina nel 1896 ed il matrimonio della Deledda con Palmiro Madesani nel 1900. Oggi abbiamo la certezza che la corrispondenza tra i due non subì alcun rallentamento, ma continuò per vie traverse: a diradarsi furono sicuramente le comunicazioni “ufficiali”, mentre si moltiplicarono le lettere dai contenuti più intimi e personali, indirizzate ad un fantomatico professor Tarchetti. Vennero infatti alla luce circa un centinaio di missive delle quali si ignorava l’esistenza, le ultime delle quali datate 1905: al momento della donazione della corrispondenza alla Biblioteca Fiorentina, Angelo de Gubernatis mise in atto una accurata cernita della stessa, separando le comunicazioni “ufficiali” da quelle più confidenziali, disponendo il divieto di

⁸ De Gubernatis confessò il suo delirio poetico nei confronti della giovane Grazia nell’autobiografica *Memoria* (App. XII, 1), attribuendosi l’appellativo di “compare impeccabile”.

lettura fino a cinquant'anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1913. Questa eredità di inestimabile valore è risultata fondamentale nel processo di comprensione del percorso di formazione della Deledda, che necessitò della spinta e l'incoraggiamento di personaggi come il de Gubernatis per tracciare il cammino letterario che l'avrebbe condotta al successo. Nella lettera datata 8 novembre 1892, con la promessa di inviargli un suo ritratto, chiude dicendo:

(...) Ecco che le ho scritto con tutta la mia naturale franchezza, con tutta la sincerità spirituale dei miei venti anni. Mi onori sempre della sua protezione e della sua benevolenza, gentile signore, e mi creda per sempre.

La sua più gratissima
Grazia Deledda

La Deledda si mostrò pienamente consapevole del fatto che la presenza di un uomo del calibro del De Gubernatis avrebbe potuto essere una spinta decisiva per la sua carriera, e lo dimostrò attraverso parole di estrema gratitudine e rispetto, che prese l'abitudine di ribadire sia al principio che al termine di molte delle sue missive:

Nuoro, 7 febbraio (1893)

Illus.mo Signore,

(...) Le mandai il mio ritratto. L'ha ricevuto? Voglio credere di sì.

Ora le scrivo per ringraziarla ancora una volta della sua bontà verso di me. L'essere stata accolta nelle pagine della sua Rivista è stata per me, oltre l'onore, un grande aiuto, ed io non mi scorderò mai di questo beneficio che devo tutto a Lei: perché io ritengo che vale più un bozzetto nella "Natura ed Arte" che un romanzo pubblicato da qualche editore screditato [...] Non mi dimentichi, intanto, e, se me ne ritiene degna, continui a porgermi il suo *aiuto* e qualche suo venerato e gentile consiglio.

Non potendo di più io Le dedicherò sempre la mia rispettosa e memore riconoscenza. Riceva, gentile Signore, i miei saluti e mi creda sua dev.ma

Grazia Deledda

La talentuosa Grazia non volle mai deludere il suo primo vero sostenitore, al quale continuava a chiedere "consigli chiari e precisi" (Deledda, 1893:27), quale piccolissima ed umile serva, accontentandosi di servirlo "così da soddisfare, dei suoi benevoli sentimenti a mio riguardo" (Deledda, 1893:34). L'apprezzamento che l'editore continuò a dimostrarle incessantemente in ogni epistola, indusse la scrittrice a non chiedere più nulla per sé: al contrario, si mostrò chiaramente disposta a mettersi al servizio del suo carissimo amico

[...] Ora, venendo a noi, io devo ripeterle che sono confusa per la sua bontà ed il suo affetto verso la mia umilissima persona, sì, io pure le voglio molto bene, e devo confessarle anzi che se faccio qualche cosa- non tanto quanto vorrei io...- per questa sua opera non è solo per il mio amor di patria e d'arte, ma anche per l'amicizia e la devozione e l'ammirazione che sento per Lei. No, non dica che la differenza d'età debba mettermi in soggezione. [...] Io anzi ho un po' di paura pei giovani che, nell'epoca di presuntuosa personalità in cui siamo si afferrano alla più piccola parola affettuosa di una bimba per crederla innamorata di loro, e non è certamente tutto il riflesso dell'anima mia quello che faccio balenare innanzi ad essi (Deledda, 1893: 37)

La Deledda mostrò inizialmente una certa confusione, nel cuore e nell'anima, che presto comunque riuscì a domare gettandosi a capofitto nella redazione dei suoi numerosi componimenti: non smise ad ogni modo di ribadire che, a differenza delle altre donne che sicuramente il de Gubernatis frequentava e conosceva, ella sentiva "la modernità della vita, dei tempi nuovi e degli ideali", e una profonda vocazione verso le lettere che la infiammavano. Nonostante la giovane età, non praticava certamente le civetterie della donna *fin-de-siècle* e si discostava dalle consuetudini ed il conformismo delle ragazze nuoresi perbene: del suo essere autentica, vera, sincera, ma soprattutto sarda, era intrisa ogni singola parola delle sue opere, già dai primi azzardati tentativi letterari. L'atteggiamento di totale dedizione nei confronti dell'eclettico studioso, che rappresentava quasi la sudditanza, non deve però far dubitare della sincerità dei sentimenti della Deledda nei confronti del suo "caro Angelo"⁹: certo era che poter scambiare confidenze e ricevere attenzioni e complimenti da un così illustre studioso, oltre a lusingarla, le permetteva di dare corpo alla speranza di mostrare al mondo le sue capacità e vedere affermate le sue potenzialità. Per questa ragione continuò a mantenere proficue corrispondenze con scrittori, intellettuali ed editori di diverse città italiane ed estere: comprese quanto importante fosse lo scambio, la condivisione e la conoscenza – quella vera -di sé stessi e dell'altro per poter crescere e consolidare la propria carriera.

Non temette in nessun momento di mostrare, insieme alle creazioni letterarie, il suo lato più femminile a chi in ella aveva creduto come artista, e si compiacque del fatto che esistessero uomini di cultura ed ampie vedute che riuscissero ad andare ben oltre le banali convenzioni sociali e le sterili imposizioni, dettate da preconconcetti sedimentati e retrogradi. I letterati italiani suoi contemporanei, difatti, dimostrarono di non essere pronti ad affiancare una scrittrice autodidatta che presto li avrebbe superati: ciò che accrebbe l'astio ed il rifiuto

⁹ Dopo quasi due anni dall'inizio della corrispondenza, la Deledda passò dal *Voi* al *Tu* quando ormai al suo interlocutore aveva rivelato ogni suo singolo pensiero, ogni sogno, ogni dolore.

di alcuni circoli culturali fu inoltre la presenza costante di Palmiro Madesani, con cui Grazia Deledda contrasse matrimonio nel Gennaio del 1900. L'unione dei due diede inizio ad un importante sodalizio intellettuale: Madesani era un giovane mantovano, appassionato di bel canto, colto e sensibile, che la Deledda conobbe a Cagliari quando questi venne trasferito dall'Intendenza di Finanze per cui prestava servizio. Passarono solo due mezzi e mezzo tra l'incontro, il matrimonio ed il sospirato trasferimento a Roma della coppia: Grazia poté così mettere fine alle fantasticherie che avevano popolato le sue giornate negli anni precedenti e si predispose a tessere le fila del suo avvenire. Come un'ombra, Palmiro ne seguì ogni passo: la incoraggiò, la spronò a scrivere libri ancora più belli di quelli che avesse già scritto, le trasmise quella sicurezza e quella pace che l'avrebbero aiutata ad affrontare le invidie e il disprezzo degli elitisti salotti romani. Madesani affiancò al suo incarico di sovrintendente delle finanze quello di curatore dell'immagine e delle relazioni pubbliche della moglie: mentre questa si accingeva alla stesura di un dramma sardo, egli studiava l'inglese, il tedesco e lo spagnolo per gestire la corrispondenza con gli editori stranieri, ormai assai proficua. Nei momenti di intimità domestica, suggerì temi e soggetti per alcune creazioni letterarie, predispose incontri con influenti personalità e propiziò importanti collaborazioni. Mostrò totale indifferenza dinnanzi alle palesi ed esplicite burle da parte di Ojetti e Pirandello -che coniò in suo onore l'appellativo di *Grazia Deledda*¹⁰- e non si curò delle maldicenze di altrettanti uomini di cultura che videro in lui il capovolgimento dei ruoli e delle posizioni prestabiliti.

Tra tutti gli uomini di Grazia Deledda, Palmiro Madesani fu l'unico che la accompagnò fino alla fine. Non la abbandonò in nessun momento, non smise mai di credere nelle sue capacità, nello straordinario talento e nella potenza delle sue parole. Le più importanti le ascoltò seduto nella grande sala dell'Accademia Svedese, la sera del 10 dicembre 1927, quando sua moglie, unica donna nella storia dell'Italia, ricevette il Premio Nobel per la letteratura.

¹⁰ Nel 1911 Pirandello scrisse a Luigi Villari una lettera nella quale esponeva all'editore la sua intenzione di dare alle stampe il romanzo *Suo Marito*, ammettendo di essersi ispirato al buffo consorte della Deledda. Si è tanto disquisito sui motivi che avessero portato Pirandello a creare un'opera denigrante come quella, ed alcuni affermano che fu mosso da pura e semplice invidia: stentava a ripartire dopo il successo del *Fu Mattia Pascal*, mentre Grazia Deledda proseguiva vento in poppa verso nuovi trionfi in Italia e all'estero.

Riferimenti bibliografici

- Addis Saba, Marina (a cura di), (1988) *La corporazione delle donne. Ricerche e studi sui modelli femminili nel ventennio*. Firenze: Ed. Vallecchi
- AA.VV. (1974) *Convegno Nazionale Studi Deleddiani*. Cagliari: Ed Sarda Fossatano
- AA.VV. (2006) *Grazia Deledda, tra memoria e futuro*. Cagliari: SCSIT, Ed. Isolas
- AA. VV. (2015) *Le dieci migliori opere della letteratura italiana*. Milano: Ed Greenbooks
- Branca, Remo (1971). *Il segreto di Grazia Deledda*. Cagliari: Ed Sarda Fossataro
- Ciusa Romagna, Mario (a cura di). (1959). *Grazia Deledda*. Cagliari: Poligrafia Sarda.
- Dedola, Rossana (2016). *Grazia Deledda, i luoghi, gli amori e le opere*. Roma: Avagliano Editore.
- De Giovanni, Neria (1991). *Grazia Deledda*. Alghero: Ed Saggi Nemapress.
- De Gubernatis, Angelo (a cura di) (1894) *Rivista delle Tradizioni popolari Italiane*. Volume 1, Bologna: Forni Editore
- Deledda, Grazia (1892). *Lettere ad Epaminonda Provaglio*, in *Opere scelte*, a cura di E. De Michelis, Vol. 1, Milano: Mondadori. Lettera a Epaminonda Provaglio del 23 febbraio 1892
- Deledda, Grazia (1901). *Tipi e paesaggi sardi in Nuova Antologia*, vol. CLXXX. Firenze: Ed Fondazione Spadolini
- Deledda, Grazia (1939). *Cosima*. Milano: Treves, con introduzione di Vittorio Spinazzola.
- Deledda, Grazia (1892). *G. Deledda, Lettere ad Angelo de Gubernatis (1892-1909)*, a cura di Roberta Masini, Cagliari, CUEC, 2007. Lettera ad Angelo de Gubernatis del 27 settembre 1893
- Dolfi, Anna, Rovigatti, Franca, Viola, Gianni Eugenio, (a cura di). (1987) *Grazia Deledda. Biografia e romanzo*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987. Lettera del 5 maggio 1906 a Ranieri Ugo
- Giacobbe, Maria (1999). *Grazia Deledda. Introduzione alla Sardegna*. Sassari: Ed. Iniziative culturali.
- Guiso, Angela (2005). *Grazia Deledda, Temi luoghi personaggi*. Nuoro: Ed Iris.
- Lombardi, O. (1989). *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia
- Manca, Dino (2012) *La rappresentazione dell'Isola nelle opere degli autori sardi: il paesaggio, la Storia e la memoria*. In *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Università degli studi di Genova
- Piga Martini, Maria Antonietta (2013) *Grazia Deledda. Un singolare romanzo (quasi) d'amore*. Roma: Aletti Editore
- Valle, Nicola (1959) *Il Convegno. Omaggio alla Deledda*. Roma, Cagliari: Gasperini Edizioni.

LA MANÍA DE NO CALLARSE: LA QUERELLA SILENCIOSA DE GOLIARDA SAPIENZA

Raisa Gorgojo Iglesias
Università degli Studi di Catania

Resumen

A partir del marco teórico establecido por Hite (1989) y Rich (1972), según el cual la escritura de mujeres constituye una contestación implícita al canon y al sistema, este trabajo propone un análisis de la autobiografía y el diario como metaficción en *Il vizio di parlare a me stessa* (1976-1989) de Goliarda Sapienza. Tras un estudio sobre las reflexiones de la autora sobre la inevitabilidad de la creación y la necesidad de la palabra, se ofrecerán unas conclusiones sobre la vigencia y universalidad de sus reflexiones en los personal essays y en las autobiografías de mujeres (inevitadamente ligadas a la crítica cultural implícita o explícitamente [Miller 1991]), en las que las escritoras continúan querellándose consigo mismas sobre la validez de su obra o el síndrome de la impostora.

Palabras claves: Goliarda Sapienza, autobiografía, crítica feminista, female autobiography

1. La paradoja temporal del sujeto

Este trabajo nace como un ejercicio de re-visión en el sentido que le da Rich (1972: 18) de entrar en un texto con nuevos ojos, tomando una nueva dirección crítica, tal y como se explicará más adelante. En estas páginas se sostendrá que el acto de creación ejecutado por una mujer es una querella en sí misma, al ser necesaria la desmantelación implícita del canon, buscando puntos de vista y narrativas subalternas que se adecúen a su especificidad, en otras palabras: el ejercicio de relectura y re-visión de Rich:

Re-vision -the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction- is for us far more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society.” (1972: 18).

La re-visión es un acto de supervivencia, una misión no sólo de la artista o escritora en busca de una tradición propia desde la que enunciar su discurso, sino la de cualquier mujer lectora o espectadora que rechaza el femenino como

simulacro, el bidimensionalismo o el esencialismo de los productos que escriben y representan a las mujeres para ellas pero sin ellas. Tal proceso, además, supone una insubordinación al canon, a lo establecido pero también a lo deseable, con el fin de reconfigurarse como sujeto y como mujer creadora en una sociedad patriarcal.

Escribir siendo mujer supone un ulterior ejercicio de cuestionamiento de la tradición literaria y de la propia posición en ella, al confrontar la propia experiencia y el punto de vista de sujeto periférico con las consideradas narrativas universales. Aún hoy, tal y como se observa en la distribución de las librerías y en el diseño de ciertas portadas de libros, que sea una autora quien firme un libro aboca su historia a la sección de literatura para mujeres (desde la denostada novela rosa a los comerciales chick flicks) mientras que lo masculino sigue asociándose al neutro, a la experiencia transferible.

El reciente éxito comercial de los *personal essays* como *So sad today* (Broder 2016) o en novelas experimentales como *I love dick* (Kraus 2016), una autobiografía metaficticia en la que la autora, además, sitúa su propia vida como una línea continua que retoma las vivencias de artistas que identifica como su tradición personal, plantea dos cuestiones: la primera, qué significa escribir siendo mujer usando la vida personal e incluso el cuerpo como materia escribible, ficcionalizar y volverse vulnerable a través de la literatura en un contexto donde tales narrativas serán leídas casi exclusivamente por mujeres y no como historias neutras; la segunda, quienes son las madres literarias de ese género, o si en cambio es un nuevo campo experimental nacido al amparo de la última ola feminista, influenciada e incluso, en algunos casos, desvirtuada por los criterios capitalistas y la exigencia de resulta útil para la economía de mercado, pero no subversiva o peligrosa.

La particularidad de la obra autobiográfica de Goliarda Sapienza, compartida por algunas de las obras citadas recientemente publicadas, es la ausencia de un programa político y la falta de una auto reivindicación. Sapienza, tal y como veremos, habla de sí misma por vizio, por una necesidad irrefrenable de explicarse. Esa es la relevancia de su obra, precisamente: la universalidad de la fragmentación de su identidad, tal y como se analizará, los distintos puntos cardinales que la constituyen y que ejercen una presión constante sobre sus deseos y ambiciones, sin sentirse nunca plenamente satisfecha, sin reconocerse y saber definirse de modo unívoco.

Sin embargo, intentar configurarse como sujeto a través de la escritura al margen de un proyecto universalista no quiere decir que se escape de los mecanismos del poder. Tal y como afirma Judith Butler (1997:40) el sujeto no puede escapar a la repetición de las normas que lo han formado como tal en primera instancia, pero es un proceso arriesgado, dado que cualquier error en la

repetición, cualquier acto que evidencie las fallas del sistema, amenazará sus condiciones de vida y harán al sujeto susceptible de recibir castigo. Cuando el sujeto intenta escapar de la repetición, “los esfuerzos de la emancipación” (41) a veces llega a callejones sin salida, y Butler sigue en principio a Althusser analizando un sujeto inseparable del contexto de la subordinación. Aplicando este razonamiento a la escritura autobiográfica y a la querella silenciosa del acto de crear perpetrado por mujeres, cualquier producto literario o artístico nace de un punto de vista específico, periférico en tanto que femenino como género marcado, subordinado a las reglas sociales y a las expectativas.

No obstante, el resquicio que permite no sólo la ejecución de la obra, sino la libertad en el proceso, es considerar al sujeto como un ente en perpetua formación:

La paradoja temporal del sujeto es tal que forzosamente debemos abandonar la perspectiva de un sujeto ya formado para poder dar cuenta de nuestro propio devenir, Este “devenir” no es un asunto sencillo ni continuo, sino una práctica incómoda de repetición, llena de riesgos, impuesta pero incompleta, flotando en el horizonte de lo social. (41)

La imposibilidad de escapar o de abstraerse no limita, en cambio, la posibilidad creativa. El ensayo autobiográfico estará plagado de repeticiones impuestas por lo político y lo social, pero por otro lado, es un ejercicio de búsqueda y afirmación de la propia identidad. Mediante un análisis de lo sincrónico, de cada obra en que una mujer hace de su vida y experiencias narrativa, se puede llegar a un panorama diacrónico que permita ver la evolución o el estatismo de esa querella de las mujeres creadoras, accediendo a través de la visibilización de sus obras a un canon paralelo, a una tradición sobre la que empezar a construir la subjetividad individual sin querellarse con una misma, sabedora de que lo universal es en realidad particular y que lo subalterno y periférico tiene cabida en el centro, porque siempre ha existido, simplemente fue silenciado.

2. La querella silenciosa.

Showalter (1977) establece en su particular análisis diacrónico tres momentos para la escritura de mujeres: la femenina (*feminine*) (1840-80), la feminista (*feminist*) (1880-1920) y la de mujeres (*female*) (1880-1920). En el título de su obra despoja metafóricamente a Virginia Woolf de su habitación propia, considerando que su androginia y la exigencia de un espacio privado eran respuestas insuficientes para los problemas de política sexual (Eagleton

1996:24). En 1985, Toril Moi titula el capítulo introductorio de su *Sexual/Textual politics: Feminist Literary Theory* de un modo que parece una respuesta directa a Showalter: “Who’s Afraid of Virginia Woolf?”, usando a Woolf como un caso de análisis sobre el éxito o el fracaso de distintos modelos de crítica feminista (Eagleton 1996:37). Que Woolf sea siempre considerada insuficientemente feminista o tan feminista que su narrativa, según Moi, pasa a un segundo plano, es un problema de base del feminismo académico:

By their more or less unwitting subscription to the humanist aesthetic categories of the traditional male academic hierarchy, feminist critics have seriously undermined the impact of their challenge to that very institution. The only difference between a feminist and a non-feminist critic in this tradition then becomes the formal political perspective of the critic. (en Eagleton 1996:51)

En ese sentido, el presente es un trabajo de visibilización y arqueología, de re-visión de una tradición que acumule experiencias paralelas. Preguntarnos, en definitiva, si hay una mujer en este texto, o más bien, si hay un texto en esta mujer, como Ary Jacobus planteaba en su artículo de 1982 y más tarde, en 1986, en su compendio de ensayos *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*:

And yet the question “Is there a woman in this text?” remains a central one - perhaps the central one- for feminist critics, and it is impossible to answer it without theory of some kind (...) In America the flight toward empiricism takes the form of an insistence on “women’s experience” as the ground of difference in writing. (...) The assumption is of an unbroken continuity between “life” and “text” - a mimetic relation whereby women’s writing, reading, or culture, instead of being produced, reflect a knowable reality (...) By the contrast, the French insistence on *écriture féminine* -on woman as writing-effect instead of an origin -asserts not the sexuality of the text but the textuality of sex. (1986:141)

Efectivamente, hablar de la especificidad del hecho literario femenino conlleva el peligro de reducirlo a un mero producto de la experiencia subjetiva, condenándolo de nuevo a lo periférico. Intentar ver en un texto el sexo biológico de su autor, o reducirlo a una serie de síntomas del vivir siendo mujer es perpetuar las categorías patriarcales que se intentan abolir. Por el contrario, entender el género como un mecanismo artificial. Para la escuela francesa, según Jacobus, lo femenino se encuentra en el silencio y en lo indecible.

El análisis aquí presentado no analiza la escritura de mujeres como un síntoma literaturizado de su cuerpo y rechaza el biologicismo, pero parte de la base de que los espacios atribuidos a la mujer por su sexo y el género a partir

de él construido, generan un punto de vista único, con experiencias comunes, que hasta el día de hoy no ha sido incorporado de modo igualitario e imparcial al concepto de universal y a las lecturas canónicas. La pregunta invertida que Jacobus plantea al final, “¿hay un texto en esta mujer?” es nuestro punto de partida para deconstruir la querella silenciosa que las escritoras mantienen consigo mismas y también, con el espacio literario inaccesible para ellas.

Aun alejándonos del uso del texto como instrumento desde el cual conocer la vida de la autora, lo biográfico y la memoria privada en Sapienza tiene un lugar central, tal y como se expondrá en el siguiente apartado, motivo por el cual sí es útil la noción de *idiotopo A* definida por Milagros Ezquerro como una voz narrativa que comprende a la autora o autor, su contexto social y las influencias culturales que ayudaron a configurar su discurso, poética y estilo:

un composant fondamentale de l'idiotopo A est la composante culturelle, c'est-à-dire la mémoire de tout ce que le sujet a lu, écouté, vu, appris, assimilé, intégré, dans tous les domaines sait que la mémoire n'existe que grâce à l'oubli, et ce que dont nous avons mémoire consciente n'est que l'infime pointe visible de l'immense bloc immergé de notre mémoire inconsciente- (...) On écrit à partir de ce qu'on a lu; ou encore tout texte est une variation sur des textes déjà écrits et lus. (2015: 18)

Ezquerro rechaza la existencia de un sujeto reconocible a través de sus textos, sino que éstos se conforman a través de varios elementos que confluyen en el resultado final. La autora, o el autor, permanece inaccesible. Lo que se trata al hacer crítica literaria feminista es analizar el modo en que sujetos cuyas experiencias son restringidas al ámbito de lo privado y lo cotidiano y cuyos textos son relegados al margen configuran su propio discurso y universo narrativo, estudiando asimismo en qué manera disienten de lo neutro universal, lo masculino, para deconstruir en última instancia no sólo nuestra propia tradición literaria, sino el concepto mismo de universalidad. En ese sentido, la escritura autobiográfica no sólo obliga a la autora a mirarse al espejo, sino a animar a su propio reflejo, siendo sujeto agente, activa y pasiva al mismo tiempo, narrada y narradora. Es un proceso paralelo a lo que Ezquerro (2015: 61) llamó *anamorfosis* de la realidad, pero en la escritura autobiográfica ésta no sólo se reduplica, sino que se distorsiona y se convierte, en definitiva, en ficción. El espacio en blanco al que anteriormente se aludía juega un papel fundamental en este tipo de textos, no sólo por la recurrencia de los temas escritos y explícitos, sino por las potencialidades del silencio y los huecos.

Dans cette perspective, le blanc textuel ne serait pas ce fond neutre, indiscriminé, insignifiant que nous avons l'habitude de considérer, ou plutôt de ne pas considérer, mais un champ textuel d'énergie minimal, c'est-à-dire un champ de virtualités où sont susceptibles de prendre forme toutes sortes de systèmes de signification. (...) D'ailleurs quand on dit que le blanc sépare, il serait aussi juste de dire qu'il unit, qu'il fait lien. Il n'y a donc pas un blanc, mais des blancs, autant de blancs que de virtualités latentes dans ce champ textuel d'énergie minimal que c'est, avant toute inscription de signes, la page blanche. (Ezquerro 2015: 18-19)

Reducir lo femenino o la escritura de mujeres a lo irrepresentable, a lo indecible o al silencio hace que “the feminine text becomes the elusive, phantasmal inhabitant of phallogocentric discourse” (Jacobus 1982: 141). Los espacios en blanco de Ezquerro y la potencialidad que conllevan ofrecen por el contrario varias posibilidades de análisis: lo que subyace a lo explícito, lo que no se trata ni se sugiere y lo que dice y explora, es decir la materia escrita. El estudio de la elección de los temas, su tratamiento y el silencio sobre otros permite estudiar dentro de la escritura autobiográfica de mujeres una posible tradición colectiva común, redefiniendo asimismo ya no sólo el concepto de universalidad, del que se ha tratado hasta ahora, sino también el valor de la subjetividad y lo experiencial en un contexto donde sólo eran valorizadas ciertas identidades y ciertos temas, siendo el resto, los de las escritoras, denostados o silenciados.

El silencio femenino puede considerarse y así lo ha sido como una forma de violencia, pero cuando se trata de articulación activa del propio discurso constituye una forma de respuesta. Aplicando la *Muted Group Theory* de Ardener (en Kramarae 2006 2005) a la literatura de mujeres, parece como si la literatura constituyera un lenguaje que no dominan y que por tanto, no les permite crear productos sólidos, o expresar sus ideas con coherencia o claridad. De hecho el considerado “lenguaje femenino” es ridiculizado por el grupo dominante y en el acto comunicativo, según Kramarae (2006) las mujeres están en una desventaja con respecto a los hombres porque ellos tienen el poder de dar el nombre a las cosas y ellas han de usar la herramienta impuesta, adecuandola a una visión propia y distinta del mundo. Aplicando este presupuesto a la escritura de mujeres, y específicamente a la autobiográfica, se presenta una doble querella: no sólo la externa, que dificulta la publicación y valorización de la obra creada por una academia y un canon eminentemente masculinos, sino la interna, la que la creadora mantiene consigo misma durante el proceso de escritura, el cuestionamiento de su obra y la dificultad de trazar una línea literaria de escritoras que resulta difusa o truncada, sin tener a su disposición un conjunto de herramientas coherente y unificado:

On one hand, the woman writer is often working explicitly from the recognition that receive notions of plot, character, sequence and even the grammatical structures in which these notions are received presume a dichotomy of same/other that institutes and preserves sexual difference within a binary schema of dominant and muted values. On the other hand, her attempts to overthrow or evade the terms of her inherited tradition are liable to be co-opted by these same terms, so that resistance is reinscribed as the failure of feminine literary endeavour. (Hite, 1989:7)

La necesidad de la configuración de un canon propio, sin olvidar el necesario desmantelamiento del academicista, se hace imperativa ante esta querella silenciosa de la mujer escritora cuando se enfrenta a lo que Hite llama “historias de lo mismo” (1989: 167), es decir, la serie de textos masculinos y canónicos que universalizan la subjetividad masculina. En el título de su estudio Hite habla de “la otra cara de la historia”, es decir, la femenina, la que debería completar la definición auténtica de lo universal y compendiar todas las experiencias, allanando de ese modo el camino para una tradición alternativa en el que las escritoras puedan y sepan reconocerse, a partir de la cual, en definitiva, puedan crear, dejando de ser cada texto un ejercicio de arqueología de la tradición propia.

En definitiva, para poner final a esta doble querella, la explícita y la silenciosa, es necesario el desmantelamiento de los conceptos de central y periférico que conllevan las nociones de universal neutro y femenino, respectivamente. Sólo así, mediante la repetición de ejercicios subversivos y no limitándose a repetir las normas que han producido al sujeto (en este caso, femenino) tal y como Butler había escrito (40) la mujer creadora será capaz de reapropiarse de su propia experiencia y de las palabras necesarias para nombrarla, de modo tal que importe más la línea y la base establecida para futuras creadoras que la posible sanción social correspondiente al comportamiento disidente. Sólo de ese modo se puede superar la paradoja temporal del sujeto, para ser artífices del devenir individual.

3. Los recuerdos como materia escribible

Il vizio di parlare a me stessa (Einaudi, 2011) se presenta como una selección de las más de 8000 páginas (según se cita en la contraportada) que Sapienza dejó escritas a su muerte, páginas a medio camino entre el ensayo, la autobiografía y el diario. Tras los diez años ocupada en *L'arte della gioia* (cuya redacción terminó en 1976 pero que no se publicó hasta 1994, y sólo parcialmente), Goliarda Sapienza se siente libre y satisfecha de haberse efectivamente afirmado como

escritora, pero no liberada de Modesta y de la convivencia con ella. Il vizio di parlare a me stessa inizia en agosto de 1976, donde la autora escribe:

Da quando non ho più l'occupazione manuale di agire giornalmente i fatti e le emozioni di Modesta mi sono trovata pienamente nella mia vita, e un flusso di idee nuove, alcune precise altre meno, mi tornano a fluire nel sangue e chiedono di essere portate alla luce. Vedo i miei atti -dopo quasi cinque anni di convivenza con Modesta- più chiaramente, criticamente, e so che devo accingermi a un'ulteriore "rivoluzione" di tutto il mio sistema-regno fisico e mentale. (2011:1)

Las ideas e impresiones de Sapienza recogidas en estas páginas aparecen alejadas de su ficción y escritas, según ella misma reconoce, desde una claridad mental inaudita. El libro se estructura en doce capítulos que van desde el año 1976 hasta 1989, incluyendo además periodos no clasificados en años específicos, sino en experiencias tales como sus viajes por el norte de Europa y la salida de la cárcel de Rebibbia, culminando con Lettera aperta III, que será sujeto de análisis en el siguiente apartado. Este último capítulo resulta especialmente interesante al cerrar el círculo abierto en el libro Lettera aperta, un proyecto editorial también de carácter autobiográfico que vio la luz en 1967. A propósito de este libro, Laura Ferro (2017) realizó un análisis que nos sirve de punto de partida para encuadrar el nuestro, titulado "Dall'archivio dell'autrice. Lettera aperta di Goliarda Sapienza tra menzogna e rimozione", en el que compara los hechos biográficos objetivos y comprobados de la escritora con su modo de ponerlos por escrito. Lettera aperta está escrita después del intento de suicidio de Sapienza, por la necesidad explícita de poner orden a sus pensamientos, y la propia Ferro lo analiza como un texto híbrido, a medio camino entre el epistolar y el autobiográfico, sea por presentación como carta y confesión, sea por su estructura dialógica que constantemente interpela a una platea de lectores (2017: 3). Lo que llama la atención del título de Ferro son los conceptos de menzogna y rimozione, porque entre el texto escrito y el segundo anula la capacidad del primero para servirse del segundo como materia escribible. Es decir, la escritura considerada autobiográfica de Sapienza puede y es analizada desde el punto de vista de lo comprobable, intentando acceder a un significado ulterior y a la intencionalidad de la autora al poner por escrito a su propia manera, buscando un orden propio, hechos por ella misma vividos.

Efectivamente, incluso obras de ficción han sido analizadas a la luz de la escritura autobiográfica, como sucede con L'arte della gioia (Bond 2011, por ejemplo, analiza el proceso de transferencia psicoterapéutica en *Il filo di mezzogiorno* vivido por Sapienza y reflejado, según Bond, en su obra). Si bien tales análisis resultan de suma importancia para entender a los autores y su

contexto, así como para ofrecer pistas sobre el modo en que configuran su poética, en ocasiones se puede caer en la tentación de tratar a las obras como un “síntoma”, tal y como Jacobus (1982) afirmó que sucede cuando se lee Frankenstein como una metáfora de la vida (concretamente, la maternidad) de Shelley. Los textos autobiográficos de Sapienza, intrincados con los hechos biográficos y comprobables en mayor o menor medida, pueden ser analizados usando la pregunta de Jacobus: no intentando averiguar si hay una mujer en este texto (y qué mujer), sino interrogándonos sobre si hay un texto en esa mujer (y qué texto). Cinquemani (2015) habla de Sapienza como del *antigattopardo*, lo cual da pie en el presente estudio a tratar a la autora en estos textos como un personaje, no como a la Sapienza real, de modo que los conceptos de menzogna y rimozione pasen a un segundo plano frente al universo narrativo paralelo construido a partir de la vida, considerada como un mero punto de partida:

Anti-gattopardo, al contrario, è una definizione che ben descrive la figura di Goliarda Sapienza, in cui il vissuto e la scrittura sono agli antipodi dell'accettazione gattopardiana della vita; perché in Goliarda c'è sempre una voglia continua di rinnovarsi, di rinascita, così lei legge e analizza il suo tentativo di suicidio, non affinché tutto rimanga com'è, non per salvaguardare un ordine preconstituito, ma al contrario per esaminarlo, azzerare tutto e ricostruire una nuova Goliarda. (Cinquemani 2016:7)

El propio título elegido para la colección de páginas de Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa*, sitúa al lector en el antiproyecto literario de este volumen: poner en orden su propia vida, reescribir sus recuerdos, pero sin destinatario perceptible, sin estructura dialógica o epistolar. No obstante, tal y como escribe Angelo Pellegrino en el prefacio: “...in fondo lei, anche negli stessi Taccuini destinati a non essere pubblicati mai, ha sempre scritto per gli altri. Con felice contraddizione. L'intimismo borghese proprio non le apparteneva.” (2011: X). Esa manía o vicio de hablarse a sí misma se organizó editorialmente a modo de diario, un género que dentro de la crítica literaria feminista cobra cada vez más relevancia al tratarse de una recuperación de las antepasadas literarias que se reevalúan alejadas de la dicotomía autobiografía-espacio público-masculino y diario-espacio privado-femenino:

We can invert the critique of diaries that excludes them as too problematic for literary/historical study and find that the insistence upon an obviously literary Design in autobiography obstructs our reading of a separate "Truth" as told by female diarists. By crossing many of the formalist "boundaries" of published autobiography, I would argue, diarists both tell their truth and create female

design — a supersubtle design, similar to a quilt, made up of incremental stitches that define a pattern. (Lensink 1987: 40-41)

Lensink se pregunta a continuación cómo analizar desde la academia eminentemente masculina esos patrones específicos y únicos, respondiéndose que el primer paso sería desembarazarse de prejuicios, es decir, dejar de considerar el diario como una autobiografía deficiente (41), y añadiríamos, evitar analizar tales obras desde los conceptos de exactitud o completitud. *Il vizio di parlare a me stessa* no es un compendio curado por la propia Sapienza, pero los fragmentos seleccionados podrían ser susceptibles de un análisis en términos de lo verdadero y lo falso, lo comprobable y lo inventado, lo obviado y lo incluido. Siguiendo la definición de ensayismo de Dillon (2017) como “tentative and hypothetical, and yet it is also a habit of thinking, writing and living that has definite boundaries. It is this combination that I am drawn to in essays and essayists: the sense of a genre suspended between its impulses to hazard or adventure and to achieved for, aesthetic integrity” (21) se puede argüir que en las páginas sueltas y en los cuadernos de Sapienza la inconexión es sólo la del soporte, porque constituyen efectivamente una tentativa donde no hay hipótesis comprobables pero sobre todo, lo que prueban es un hábito de pensar y escribir, donde aparentemente todo tiene cabida pero donde en cambio, quien accede a esas páginas encuentra una coherencia formal y temática, a saber: escenas memorables que merecen ser recordadas, reflexiones sobre viajes, arte y literatura, sensaciones, pero sobre todo, una pulsión por registrar la identidad personal de Sapienza y su volatilidad a lo largo de los años. Ese *vizio* se fundamenta, sobre todo, en la necesidad de explicarse, de reescribir los recuerdos y las reflexiones diarias para aligerar el peso de la vida en sí, no para registrarla en sus pormenores y hechos comprobables.

4. La última carta abierta de Sapienza.

Giovanna Providenti (2010), biógrafa de Sapienza, recoge el deseo de la autora nunca cumplido de haber reunido sus novelas autobiográficas en un volumen titulado *L'arte del dubbio. Autobiografia delle contraddizioni*. La propia Sapienza dialoga indirectamente con los lectores, presentándole textos donde ficción y vida se entrelazan de modo inextricable, pero interrogándoles indirectamente sobre la veracidad de los hechos narrados. Posiciona sus textos en una subjetividad que le permite inscribir sus recuerdos en las vivencias de sus personajes, dando una ulterior vuelta de tuerca al concepto de verdad y reviviéndolos, de ese modo, a través de otro prisma. Sapienza se aleja de sí

misma en sus novelas pero al mismo, tiempo, reformulando su vida y convirtiéndola ficción, sigue el mismo proceso que en *Lettera aperta* o en *Il vizio di parlare a me stessa*: poner en orden su propia vida y aligerar el peso de sus propios recuerdos. Dejando su huella en sus personajes, haciendo que sigan sus propios pasos, o reelaborando sus recuerdos en autobiografías o diarios, Sapienza contribuye en cualquier caso a la construcción de ese universal literario que deconstruye, al mismo tiempo, el simulacro de lo femenino implícito en el canon masculino.

De ahí la importancia universalista de sus textos, que la hacen madre indirecta y sedimento de la escritura de mujeres posterior a ella, que culmina en lo autobiográfico, tal y como se indicó en el primer apartado, en los personal essays que en el siglo XXI empiezan a tener relevancia editorial. Desde Sapienza a Broader, Kraus o Adichie, las narraciones de mujeres en mayor o medida autobiográficas configuran la otra cara de la historia a la que aludía Molly Hite (1989), es decir, ofrecen una visión global de la experiencia humana, de lo que significa concebir el mundo desde espacios y roles previamente asignados, de los que nacen una subjetividad específica, alejada de lo canónico. La narrativa de mujeres autobiográfica, en definitiva, demuestra que el universal masculino es exiguo e impreciso, describiendo sólo una parte de la realidad que, además, crea un modelo de conducta y unas expectativas en torno al texto que han contribuido a considerar lo femenino como subalterno.

En *Lettera aperta* III, parte conclusiva de *Il vizio di parlare a me stessa*, Sapienza profundiza en los conceptos de duda y contradicción al inscribirse en una dualidad indisoluble producto de sus influencias familiares (padre y hermanos, fundamentalmente), de la geografía donde es criada y donde posteriormente decide vivir y, sobre todo, de la sensualidad frente a la razón. Así, cuando de niña pregunta qué significa ser una Sapienza, se le responde que significa ser un faro en la arena, creado para iluminar la ruta de los pájaros blancos que van a África en medio del desierto. Sapienza confronta así su necesidad de ser faro, de ser vista y de comunicar, con la educación estricta y las raíces nórdicas por parte de madre:

La fonte gelida e logica che dal ghiacciaio per un attimo aveva attraversato le mie radici spariva a quella calda asserzione di volontà di essere utile agli uccellini affamati, sperduti in quel deserto di pietra nera tagliente chiamato Catania, e tutta una gioia di essere un faro -il faro Sapienza- s'impossessava della mia mente bambina suscitando nella mia fantasia la volontà di emanare luci di salvezza, di gioia e di benessere per tutti gli uccelletti bisognosi... me compressa (238)

Llegada a la edad en que su padre había muerto, Sapienza rinde cuenta a sí misma en esta última carta abierta y se descubre hecha de contradicciones e incertezas, dominada por unos recuerdos que manejan los hilos del presente, que pasaron al subconsciente y perjudican su escritura (241). Sapienza no tiene escapatoria más allá de su escritura, desde la que a través de la vida y muerte de los miembros de su familia, así como de los recuerdos de segunda mano que de ellos hereda, pondera la importancia de ser y permanecer, guiando al lector a la conclusión indirecta de que lo importante es vivir. Su padre y su hermano Carlo, de vidas cargadas de acontecimientos, son como conchas de mar que sólo puede acercar al oído en contadas ocasiones (240) y tras unas muertes coherentes con sus respectivos modos de vida, el olvido y las ansias de permanecer parecen secundarios al lado del ser, del haber vivido. Esa doble pulsión, esa querella contra sí misma al declarar “Sono donna, soffro d’amore, di nostalgia -anche per non avere una famiglia e dei figli” (241) la vencen sus ganas de ser faro, suspendidas en la tensión entre el continuar teniendo su voz de niña “pur essendo ormai donna e attrice” (243).

Goliarda Sapienza ejerce de faro con su escritura, tal y como era su intención, pero a pesar de la ambigüedad o hibridismo textual (forma epistolar, autobiográfica, dialógica, monológica, de diario, o todas a la vez), la suya es una querella contra sus propios recuerdos y la materia que los conforman, una lucha además por escapar de la enfermedad mental que le es diagnosticada y de la terapia, un escapismo menos finalista que los intentos de suicidio. A través de la escritura cataloga su existencia de modo personal, contribuyendo a coser ese kilt citado por Lensink que conforman el proceso de hacer de lo femenino algo tridimensional y potencialmente universal a través de la recuperación de la agencia, de mirarse en el espejo y escribir, al mismo tiempo, desde él.

En definitiva, en *Lettera aperta III* Sapienza intenta poner en orden sus recuerdos y las dualidades que conforman su personalidad en un texto donde no debe buscarse verdad ni veracidad, sino ensayo entendido como hábito de pensar, escribir y vivir (Dillon 2017: 20). Los espacios en blanco de Ezquerro cobran especial importancia en el hilo conductor de la prosa autobiográfica de Sapienza, pues lo que no se visibiliza no existe, lo que se visibiliza se perpetúa, se convierte en parte de la identidad. Los recuerdos no informan, conforman.

Referencias bibliográficas

- Bond, Emma (2011). Zeno’s Unstable Legacy: Case-Writing and the Logic of Transference in Giuseppe Berto and Goliarda Sapienza. *Italo Svevo and his Legacy for the Third Millennium: Contexts and Influences*, pp. 101-113.

- Broder, Melissa (2016) *So Sad Today: Personal Essays*. Nueva York: Grand Central Publishing.
- Butler, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- Cinquemani, Viviana Rosaria (2016). Da Lettera Aperta a Le Certezze del Dubbio: la voce autobiografica di Goliarda Sapienza, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, (18), pp. 1-17.
- Dillon, Brian (2017). *Essayism*. Londres: Fitzcarraldo Editions.
- Eagleton, Mary (Ed.) (2014). *Feminist literary criticism*. Nueva York: Routledge.
- Ezquerro, Milagros (2015). *Créations au féminin. L'écriture dans le miroir de l'autre*. Paris: L'Harmattan.
- Ferro, Laura (2017) Dall'archivio dell'autrice. Lettera aperta di Goliarda Sapienza tra menzogna e rimozione. En B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon (Eds.), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015)*, (pp.2-6). Roma: Adi editore.
- Hite, Molly (1989). *The other side of the story: structures and strategies of contemporary feminist narrative*. Cornell University Press.
- Jacobus, Mary (1982). Is there a Woman in this Text?, *New Literary History* 14(1), pp. 117-141.
- Kramarae, Cheris (2006). Muted group theory, *A First Look at Communication*, pp 499-506.
- Kraus, Chris (2016). *I love Dick*. París: Flammarion, 2016.
- Lensink, Judy Nolte (1987). Expanding the boundaries of criticism: the diary as female autobiography, *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 14(1), pp. 39-53.
- Miller, Nancy K (1994). Representing others: gender and the subjects of autobiography, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 6(1), PP.1-28.
- Moi, Toril (1985). *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Criticism*. Londres-Nueva York: Methuen.
- Providenti, Giovanna (2010). *La porta è aperta: vita di Goliarda Sapienza*. Catania: Villaggio Maori.
- Rich, A. (1972). When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English*, 34(1), pp. 18-30.
- Sapienza, Goliarda (2011). *Il vizio di parlare a me stessa: taccuini 1976-1989*. Turín:Giulio Einaudi Editore.
- Sapienza, Goliarda (2017). *Lettera aperta*. Turín: Giulio Einaudi Editore.
- Sapienza, Goliarda (2003). *Il filo di mezzogiorno*. Milán: Dalai editore..
- Sapienza, Goliarda (2006). *L'arte della gioia*. Roma: Stampa alternativa.
- Stanton, Domna C., ed. *The female autograph: theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century*. Vol. 12. University of Chicago Press, 1987.
- Swanson, Gillian (2000). "Memory, subjectivity and intimacy: the historical formation of the modern self and the writing of female autobiography. en Susannah Radstone.), *Memory and methodology* (pp. 111-32). Londres: Bloomsbury Publishing.

LA VERDAD SOBRE: *LO VERDADERO ES UN MOMENTO DE LO FALSO*

Nora Rodríguez Martínez
Universidad de Sevilla

Resumen: Cuando aparece el cadáver de Pumuky, joven estrella del rock, en un remoto pinar a las afueras de Madrid con un tiro en la cabeza, nadie sabe si se ha suicidado o si le han disparado... Y de ser así... ¿quién fue el asesino? A partir de este interrogante la autora, Lucía Etxebarría, construye un relato perspectivista donde se cruzan las voces de quienes le rodeaban para aportar luz sobre el caso... Pero sólo el lector, cuando recopile todos los testimonios, entenderá lo sucedido. ¿O no... porque lo verdadero es un momento de lo falso?!

Palabras clave: Etxebarría, verdadero, falso, asesinato, suicidio

Cuando aparece el cadáver de Pumuky, joven estrella del rock, en un remoto pinar a las afueras de Madrid con un tiro en la cabeza, nadie sabe si se ha suicidado o si le han disparado... Y de ser así... ¿quién fue el asesino? A partir de este interrogante la autora, Lucía Etxebarría, construye un relato perspectivista donde se cruzan las voces de quienes le rodeaban para aportar luz sobre el caso... Pero sólo el lector, cuando recopile todos los testimonios, entenderá lo sucedido. ¿O no... porque lo verdadero es un momento de lo falso?!

Así pues, en este artículo se va a tratar de descubrir la verdad sobre *Lo verdadero es un momento de lo falso*, una apasionante novela de intriga que encierra una profunda sátira social, compuesta a modo de *collage* por dieciocho capítulos en los que la amalgama de miradas que en ellos se cruzan “acaba siendo tan fiel a la realidad como el mosaico al original” (Etxebarria, 2012: cubierta posterior).

Los capítulos impares, que no tienen título, a excepción del primero, “Pumuky en París”, transcriben las palabras de quienes rodeaban a Pumuky, cantante del grupo Sex & Love Addicts, y lo que cada uno cree o dice creer de su desenfundada existencia y de su trágico final dirigiéndose a una interlocutora implícita, una escritora que está investigando sobre la vida y la muerte de Pumuky (1º Romano, 3º Olga, 5º Mario, 7º Lola, 9º Marié, 11º Sabina, 13º Iria, 15º Sonia, 17º Valeria), convirtiéndose así los personajes en narradores testigo, homodiegéticos y alodiegéticos en la terminología de Genette (Genette, 1989).

Los capítulos pares, que sí tienen y título, están contados en tercera persona por un narrador omnisciente, heterodiegético (Genette, 1989), que se adentra en las pasiones y sentimientos más ocultos de los personajes y conoce hasta sus

pensamientos más íntimos, (2º “Una mujer carnívora”, narrador centrado en Olga; 4º “Follar con la madrastra”, narrador centrado en Mario, 6º “Una mujer ambiciosa”, narrador centrado en Lola; 8º “Una mujer en rebajas”, narrador centrado en Marié; 10º “Una mujer en su sitio”, narrador centrado en Sabina; 12º “Una mujer resignada”, narrador centrado en Iria; 14º “Una mujer envidiosa”, narrador centrado en Sonia; 16º “Una mujer bella”, narrador centrado en Valeria) a excepción del decimoctavo y último, “Coeficiente de fuga del objeto deseado”, que, al igual que el primer capítulo, transcribe de forma directa las palabras de Romano, el mejor amigo de Pumuky y bajista del grupo.

En ningún momento se ofrece en la novela una solución real al misterio, y de este modo, somos los lectores quienes debemos prestar atención a las diferentes versiones de una misma historia para sacar nuestras propias conclusiones y descubrir, o mejor dicho, intuir, la verdad sobre la muerte de Pumuky.

Así pues, después de llevar a cabo una minuciosa investigación se defiende aquí la hipótesis de que el culpable de la muerte de Pumuky es su mejor amigo y compañero de grupo, Romano, el único al que curiosamente el narrador omnisciente no dedica ningún capítulo (aunque es él quien abre y cierra la novela con su discurso) de manera que la ausencia de información que tenemos a cerca de Romano en relación con los demás personajes de la novela resulta muy relevante. No olvidemos que el personaje se construye en el discurso con datos que van apareciendo en forma discontinua, y que proceden de tres fuentes principales: en primer lugar, la información que aporta el narrador sobre el personaje; en segundo lugar, las palabras, acciones y relaciones con los demás del propio personaje, y en tercer lugar, lo que otros personajes dicen de él (Bobes Naves, 1998: 156). Y precisamente de Romano solo conocemos lo que él mismo cuenta, aunque evidentemente puede ser falso, y lo que otros dicen de él, pero recordemos que es un joven muy carismático y que ninguno de los entrevistados tiene nada en su contra, ni siquiera Valeria, su exnovia (y luego novia de Pumuky) a la que le fue infiel, que ya ha pasado página.

De este modo, aunque resulta obvio que la primera impresión que tenemos de Romano es muy positiva, de hecho se trata sin duda del personaje más enigmático de la novela, más que el propio Pumuky, “sólo al final del relato el lector dispone de todos los datos que dibujan al personaje, y sólo al final puede darlo por acabado, puesto que mientras está en el texto puede cambiar, y con frecuencia es precisamente el desenlace lo que da coherencia y sentido común a todos los motivos del relato” (Bobes Naves, 1998: 156). Por tanto, cuando por fin conocemos las versiones de todos, cambia nuestra concepción inicial sobre muchos hechos y personajes que en principio se nos habían contado desde la

perspectiva de un personaje concreto, en este caso de Romano, porque el narrador, sea quien sea, cuenta desde su visión del mundo, pero cuando son varios los narradores entonces cada uno tiene un punto de vista que puede entrar en conflicto con los otros (Bobes Naves, 1998: 243).

Pero... ¿Por qué creemos que Romano es el verdadero culpable de la muerte de Pumuky?

En primer lugar, por el visible desprecio inconsciente hacia Pumuky que traslucen sus palabras, porque a pesar de que Romano comienza hablando de la verdadera amistad y de lo difícil que resulta encontrarla haciéndonos creer que apreciaba mucho su amistad con Pumuky y que está muy afectado por lo que sucedió, si nos fijamos bien, veremos que esa era precisamente su intención:

Cuando uno crece se le caen muchos mitos. Por ejemplo, hasta hace poco, yo creía que tenía muchos amigos, pero después de haber visto muchas cosas que he visto, he empezado a entender una máxima de La Rochefoucauld que nos enseñaron en el Liceo, que venía a decir algo así como que por raro que sea el verdadero amor, lo es menos aun que la verdadera amistad. Más o menos lo que decía Oscar Wilde, que nada hay en el mundo más noble y raro que una amistad sincera. Y lo mismo te dicen los camellos marroquíes que pasan hachís de La Taberna Encendida: tener muchos amigos equivale a no tenerlos. Es un proverbio árabe, creo (Etxebarria, 2012: 13).

Así pues, más tarde, cuando habla a la entrevistadora de su difunto amigo llama la atención que se refiera a su muerte con una expresión tan peyorativa como la que utiliza: “Cuando Pumuky *la palmó* muchos de aquellos colegas que nos invitaban a copas en los bares desaparecieron” (Etxebarria, 2012: 14). A un lector minucioso no se le escapa el hecho de que nuestras palabras nos delatan, y no sólo por lo que decimos, sino también por cómo lo decimos. ¿Y no resulta sospechoso que Romano se refiera de este modo tan despectivo, *la palmó*, al que fue su compañero, amigo y amante? Cada lector puede interpretar a su manera las palabras del personaje, como cada uno puede interpretar a su manera el sentido último de este caleidoscopio que es la novela, pero este es un claro ejemplo de que el análisis detallado de los términos en los que se expresa el personaje puede servirnos para acercarnos un poco más a la verdad.

Así, a pesar de que Romano asegura que su amistad con Pumuky era una amistad sincera cuando dice “yo ahora he aprendido que tengo pocos amigos, y que Pumuky fue uno de los mejores” (Etxebarria, 2012: 14), poco después, en un acto involuntario de espontaneidad, reconoce: “Pumuky era mi amigo pero a veces también le odiaba. Me cargaba. Pero le quería. Es así. Yo siempre pensé que Pumuky estaba loco, desde que le conocí, no tuve ninguna duda”

(Etxebarria, 2012: 16). Y más adelante, Romano vuelve a hablar de su amigo con visible desprecio aunque trate de negarlo y de dar la impresión de que siempre había querido protegerlo:

Yo sentí algo por él desde la primera vez que lo vi, una necesidad de protegerlo, [...] y me presenté inmediatamente y le dije cómo me llamaba, y desde entonces cómo miraba *el cabrón, que ya nació con mal bajo* [...] y lo que yo vi fue un *enano esmirriado*, con unos enormes ojos azules que casi no le cabían en *la cara chupada*, parecía un muñeco de dibujos animados, un dibujito de manga o algo así. De ahí le vino el apodo luego, claro” (Etxebarria, 2012: 17).

Lucía Etxebarria ha sabido otorgarle a su personaje los rasgos lingüísticos precisos para caracterizarlo de acuerdo a su psicología, sin dejar de dotarlo de cambios en su registro en dependencia de los distintos factores que afectan a la situación comunicativa. Y ya hemos dicho que a veces revela mucho más de alguien la forma en que dice algo que lo que dice en sí, porque tal y como defiende Austin en su obra póstuma *Cómo hacer cosas con palabras* al producir un acto de habla se activan simultáneamente tres dimensiones: el acto locutivo, que es el hecho físico de emitir un enunciado; el acto ilocutivo, que es la intención que se tiene cuando se produce dicho acto de habla; y el acto perlocutivo, que es el efecto o reacción que provoca dicha emisión en el interlocutor (Austin, 1996). En este caso parece que Romano, a pesar de todo el amor que dice que sentía por su amigo Pumuky, al recordarlo se expresa en términos muy poco agradables, y se refiere a él como *el cabrón, que ya nació con mal bajo* o *enano esmirriado* con *la cara chupada*, que más bien parecen mostrar cierta antipatía, rencor, o desprecio. Por ello, no nos sorprende que diga: “Pues eso, que yo siempre pensé que Pumuky estaba loco, un jarto, le digo, que nada de lo que Pumuky hiciera o dijera podía sorprenderme, y que desde luego siempre supe que era autodestructivo, temerario incluso” (Etxebarria, 2012: 18), dando a entender que Pumuky era completamente imprevisible y que no estaba mentalmente equilibrado, ¿quizá para que creamos que es posible que se ha suicidado?

De este modo, vemos como Romano tiene un patrón de conducta lingüística que se repite a lo largo de toda la novela, por un lado es un personaje con un discurso culto, lleno de metáforas ingeniosas, con reminiscencias literarias, y muy persuasivo, y por otro lado, también utiliza en los momentos más climáticos de su discurso, o por lo menos, en los que más le afectan personalmente, un modo de hablar más espontáneo, más vulgar, pero a la vez, más directo y expresivo, que nos permite casi palpar su furia contenida. Si no se tratara de una entrevista en persona, cara a cara, probablemente el

personaje no se sintiese tan cercano a su interlocutora y no utilizase expresiones tan familiares.

En definitiva, está claro que se trata de un personaje que posee el don de la palabra, y que sabe cómo expresarse para cautivar a su público, pero a veces le traiciona el subconsciente en los momentos culmen de su discurso.

En segundo lugar, una vez que hemos visto el desprecio que Romano parece sentir interiormente por su difunto amigo nos preguntaremos pero... ¿qué motivos podía tener Romano para querer ver muerto a Pumuky?

Pues, después del concierto de Sex & Love Addicts (el grupo al que pertenecían Pumuky, Romano y Mario) al que Romano invita a Olga, ella le deja claro que Pumuky es un gran exhibicionista pero que como cantante no tiene futuro y sugiere sustituirlo si quieren que ella los represente. Y sorprendentemente Romano no parece tener ningún inconveniente, cuando lo lógico sería negarse a traicionar a su amigo... ¿será que él también pensaba lo mismo y quería deshacerse de Pumuky en el grupo?:

-Sois muy buenos, de verdad, tú sobre todo. Lo digo en serio. Aunque Enrique tiene razón en lo de Pumuky...

-Huy, de eso habría mucho que hablar...

Romano avanzó hacia ella y se colocó a su lado, rozando hombro con hombro.

-Pero no vamos a hablarlo aquí por supuesto (Etxebarria, 2012: 65).

Además, esta teoría de que quizá Romano quería deshacerse de Pumuky por razones profesionales se refuerza cuando Romano le confiesa a la entrevistadora que Mario y él se enteraron de que Pumuky había registrado el nombre del grupo, de forma que si ellos se iban Pumuky podría seguir con el grupo contratando a músicos mercenarios. Esta podría ser la razón de Romano necesitase librarse de su supuesto amigo para hacerse con los derechos del grupo. Además, resulta muy extraño que si Pumuky había llevado a cabo esos trámites a sus espaldas al final dejase una nota en la que hacía a Romano heredero:

Cuando pasó lo de Pumuky teníamos el disco casi acabado, y nos podrían pagar muchísimo por la maqueta, y para colmo, ya lo sabrá usted, Pumuky me dejó a mí de heredero, no sé si la cosa es muy legal o si esa nota que dejó vale de testamento o no, pero el caso es que los abuelos han querido respetar su voluntad, y me parece que lo van a arreglar con unos abogados, me llamo Clara para explicármelo (Etxebarria, 2012: 404).

Así mismo, es posible que su paciencia con Pumuky se hubiese acabado porque tal y como dice Iria, la vecina y amiga de Pumuky a la que consiguió

trabajo en la discográfica: “Todo lo que le gustaba a Romano, le gustaba a Pumuky, eso lo sabía cualquiera que los conociera un poco. Pumuky, en muchos sentidos, no era más que una mala copia de Romano” (Etxebarria, 2012: 286).

Y de la misma opinión es Sonia, camarera de La Taberna Encendida, el bar donde se reunían habitualmente Pumuky, Romano y Mario, que asegura que:

En cuanto Romano se levantaba una tía ya sabía que antes o después esa tía acabaría con Pumuky. Romano se lo había contado a la madre y todo, y la Sabina le había dicho que eso pasaba porque Pumuky lo admiraba, porque Pumuky quería ser como Romano, algo así como los chavales que le copian el modelo o el peinado al actor o al cantante de turno. Porque el Pumuky hablaba como Romano, vestía como Romano y se tiraba a las mismas tías que Romano (Etxebarria, 2012: 337).

Incluso Mario, tercer componente del grupo y amigo de Romano y de Pumuky desde que los eran pequeños e iban juntos al liceo, comenta:

Siempre estuvimos muy unidos, pero en aquella última época, justo antes de que pasara lo que pasó, éramos uña y carne. Él estaba entonces medio abroncado con Romano a cuenta de un lío de faldas, de una tía que había estado con Romano primero y con Pumuky después, aunque esa historia no tenía nada de nuevo, porque de toda la vida, desde que yo me acuerdo, esos dos se han estado pasando las mujeres como quien se pasa apuntes, y de vez en cuando se distanciaban y luego se volvían a amigar (Etxebarria, 2012: 157).

De hecho, cuando el narrador omnisciente se centra en la perspectiva de Valeria dice que:

La obsesión de Pumuky con Romano era evidente. Hablaba de él a todas horas, y lo peor es que probablemente ni siquiera se daba cuenta de lo que hacía [...] Para Valeria, era evidente que Pumuky estaba más enamorado de Romano que de ella. La noche en la que Pumuky, en la cama, le preguntó aquello de «Dime, ¿Romano folla bien?», Valeria decidió que ya había tenido suficiente” (Etxebarria, 2012: 373).

La propia Valeria, que primero había estado saliendo con Romano y más tarde con Pumuky le confiesa a la entrevistadora sus sospechas sobre el cantante: “O sea, que yo creo que Pumuky era un poco raro [...] lo que pasaba era que él no podía reconocerlo porque el ambiente este de la música va de muy moderno, pero luego todos son muy machistas, es así. Y además, él quería vivir la misma vida de sus amigos, no apartarse de ellos, y yo creo que si se lo hubiera dicho claro a Romano, lo habría perdido” (Etxebarria, 2012: 378-379).

Así pues, no es de extrañar que Romano por mucho que asegurase estar resignado, estuviese harto de Pumuky, de que se copiase de él en todo y de que se acostase con las mujeres con las que él ya se había acostado: “Como soy un bocas y un gilipollas, le conté que a Olga le ponía que le chuparan los dedos de los pies. Vale, pues ya se puede imaginar qué fue lo primero que hizo Pumuky cuando se la tiró. Y encima va el cabrón y me lo cuenta, todo ufano” (Etxebarria, 2012: 398).

Por todo ello es más que probable que Romano quisiese deshacerse de Pumuky porque por mucho que asegurase estar acostumbrado la paciencia tiene un límite y es más que posible que el de Romano hubiese llegado a su fin.

Y en tercer y último lugar, el motivo que nos lleva a pensar que es Romano el culpable de la muerte de Pumuky es que insiste tanto en la posible culpabilidad de Mario que resulta cuanto menos, llamativo. ¿Quizá para tratar de desviar la atención sobre sí mismo que era el único que conocía el lugar y tuvo la oportunidad?

Romano dice de su amigo Mario, o no tan amigo, con evidente desprecio que: “estudiaba y estudia Políticas, y va de izquierdoso por más que es hijo de dos pijos de la muerte. Tiene un discurso cuidadísimo, aunque ahora ya no larga tanto desde lo de Pumuky” (Etxebarria, 2012: 27-28).

Y ya al final de la novela, en un acto espontáneo, a simple vista, Romano acaba confesándole a la escritora implícita que se muere de ganas de hablar de Pumuky, porque tiene muchas cosas dentro que quiere compartir con alguien, y le vendría muy bien contárselas a una desconocida aunque no quiere que lo graben:

O sea, que si quiere usted yo le hable de Pumuky, se lo cuento todo. Pero pasando de grabadoras, deme usted esa grabadora, tráigala aquí, me la quedo yo. Esta cinta me la voy a quedar yo, me la quedo para mí. Y luego si usted cuenta algo de lo que yo le he contado lo negaré todo, y le advierto que los abuelos de Pumuky están más que forrados, o sea que le puede caer a usted una demanda de cojones si escribe algo que no esté contrastado (Etxebarria, 2012: 390).

Aquí podemos apreciar también que se trata de un discurso oral aunque a nosotros, los lectores, se nos presente de forma escrita, ya que las expresiones que utiliza el personaje en este caso son más propias de la lengua hablada que de un registro escrito, y son fruto de improvisación en la conversación. Pero, aunque es cierto que hemos visto que cuando Romano se exalta a veces se delata inconscientemente a través de sus palabras, es muy posible que Romano hubiese planeado ya contarle lo que le cuenta a la entrevistadora con vistas a

reforzar su inocencia sabiendo que aunque le quitase la grabadora, la escritora acabaría contando lo que él le cuenta y así inculpar sibilamente a Mario.

Así pues, Romano asegura que aunque él no lo supo hasta un año antes de su muerte, Pumuky, con tan sólo trece años, fue víctima de abusos sexuales por parte de los amigos homosexuales de su madre en repetidas ocasiones y creía que su madre lo sabía y no hacía nada para evitarlo. De este modo Romano dice que se sentía culpable de haber utilizado sexualmente a Pumuky sin querer:

Yo tenía dieciocho años y estaba más salido que el pico de una mesa, y él me lo puso muy fácil. Yo no me arrepiento de lo que hice en plan que horror, soy gay, qué va, yo siempre he tenido claro que me gustan las tías, pero entonces no tenía tías, *tenía a mano al Pumuky y me hice el apaño*. No me arrepiento de haber tenido un rollo con un tío, me arrepiento porque creo que yo le utilicé sin darme cuenta, que no supe ver lo frágil que era él (Etxebarria, 2012: 395).

Sin embargo, es muy posible que confiese su aventura con Pumuky para dar mayor credibilidad a sus siguientes palabras: “Lo que es importante es que Pumuky me llevó al pinar de marras. A aquel pinar solía llevarle uno de los amigos de su madre, el del coche. Por allí no suele pasar un alma, hay un claro cómodo y no está vedado. De eso conocía el pinar Pumuky, no había ido nunca allí con su abuelo en la puta vida, diga Mario lo que diga” (Etxebarria, 2012: 396).

Así pues, Romano, quiere dar a entender que Mario ha matado a Pumuky, y si para ello tiene que reconocer su aventura homosexual con Pumuky no tiene ningún inconveniente en hacerlo, ya que de esta manera, Romano consigue reforzar la idea de que Mario y Pumuky eran amantes como lo habían sido ellos dos con anterioridad:

Cuando Mario me llamó y me contó lo del pinar lo primero que pensé es que habían ido allí a follar. Yo había ido al pinar muchas veces con Pumuky, hacía muchos años, y no para disparar latas precisamente, aunque a veces también, y sabía que Mario había estado prácticamente viviendo en el piso de Pumuky, así que sume dos y dos y pensé lo que pensé. Que aquellos dos se habían liado. Y que Mario se lo había cargado. Por lo que fuera. Porque Mario está chalado, porque los dos iban puestos, por una pelea de amantes o por lo del nombre del grupo (Etxebarria, 2012: 401).

De hecho recordemos que cuando comenta que Mario y él descubren que Pumuky había registrado el nombre del grupo en solitario Romano asegura que: “Mario se le tiró a Pumuky encima, y le juro que le dijo clarito aquello de te voy a matar, te juro que te mato y se liaron una agarrada a hostia limpia, en

serio. Eso fue en la casa de Pumuky, y al rato Mario se fue dando un portazo descomunal. Y a los diez días o así fue cuando lo del pinar” (Etxebarria, 2012: 402).

Está más que clara la intención de Romano, que sutilmente nos está incitando a pensar que Mario acabó con Pumuky en el pinar. Y finalmente acaba reconociéndolo abiertamente: “Pues eso... he pensado mucho tiempo que Mario mató a Pumuky, pero quiero creer que no fue a mala hostia, no, que no fue premeditado. Que fue un accidente, una pelea. Lo pienso todavía muchas veces. Sobre todo porque Mario siempre le dijo a la policía que no sabía que Pumuky tenía una pistola, y lo sabía perfectamente, todos lo sabíamos. La pipa de su abuelo” (Etxebarria, 2012: 403).

Pero si recordamos las palabras exactas de Mario son: “La pistola era del abuelo, yo ya había oído hablar de aquella pipa, pero no la había visto hasta entonces” (Etxebarria, 2012: 159), es decir, que sí reconoce que sabía que Pumuky la tenía, pero asegura que nunca la había visto, y si Pumuky está muerto y por lo tanto nadie puede corroborar su versión, Romano puede aprovecharse de la credibilidad de su palabra frente a la de Mario.

Es muy posible que Romano hubiese quedado allí con Pumuky, sabiendo que por ese pinar no pasaba un alma y que no había cobertura y le hubiese dicho que llevase a Mario con la excusa de que debían llegar a un acuerdo sobre el futuro del grupo pero sin avisarle. Y como al fin y al cabo él conocía mejor que nadie a Pumuky, y sabía que ejercía un gran poder sobre él, seguro que podía conseguirlo sin demasiado esfuerzo y luego se presentó allí diciendo que Mario lo había llamado, sabiendo que después del trauma de encontrar a su amigo muerto de un disparo entraría en estado de shock y no recordaría bien lo que pasó... Y tenía razón porque Mario dice:

Intenté conducirles [a la policía] hasta donde estaba Pumuky, pero no conocía la zona y nos perdimos. Sé que luego rastrearon el pinar con perros y lo encontraron. La verdad es que lo demás lo recuerdo a trozos. Sé que tuve que prestar declaración y que Romano me acompañó [...] *No sé en qué momento yo había llamado a Romano*, que luego nos fuimos a un bar que estaba a la salida de la comisaría [...] Sé también que esa noche o la siguiente salimos a emborracharnos a muerte Romano y yo, que yo acabé bailando a saltos en la sala Sol, que me vio mucha gente y que luego se comentó mucho, que qué falta de respeto y que si me lo habría cargado yo, pero yo entonces estaba en estado de shock, ni siquiera me creía lo que había pasado, ya le digo que recuerdo todo a trozos (Etxebarria, 2012: 163).

Incluso llama todavía más la atención que más tarde diga: “Por lo visto, los policías que lo encontraron dijeron que tenía la pistola en la mano. Yo eso no

lo recuerdo. No me fijé” (Etxebarria, 2012: 164). ¿Quizá cuando Mario encontró el cadáver a Romano no le había dado tiempo a colocar el revólver en la mano de Pumuky y por eso Mario no lo recuerda?

Puede que Romano no haya mentido en nada, puede que simplemente haya contado lo que a él le interesaba contar pero tal y como sentencia Antonio Muñoz Molina en su obra *El atrevimiento de mirar*: “Si se cuenta sólo una parte de la verdad se está mintiendo” (Muñoz Molina, 2012: 53).

Por todo ello, esta solución es la que nos resulta más factible sin duda. Pero ni los amigos de Pumuky ni nosotros sabremos nunca a ciencia cierta lo que sucedió porque tal y como dice Mario...

Hay una frase de Debord que dice que lo verdadero es un momento de lo falso. Se refería a los medios de comunicación, que a partir de la verdad construyen la mentira [...] Creo que con Pumuky le va a pasar algo parecido. Cada cual le va a contar su verdad, trozos de su verdad, pero cuando junte todos esos trozos, como retales que forman una colcha, inevitablemente se encontrará con una historia falsa, o, como mucho, con algo que se parezca tanto a la realidad como un retrato en mosaico a la imagen original (Etxebarria, 2012: 164-165).

Referencias bibliográficas

- Austin, John L. (1996). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Etxebarria, Lucía (2012). *Lo verdadero es un momento de lo falso*. Madrid: Santillana Ediciones generales.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo*. Madrid: Taurus.
- Muñoz Molina, Antonio (2012). *El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

DONNE E SCRITTURA IN ETÀ UMANISTICA. RILEGGENDO L'EPISTOLARIO DI CECCARELLA MINUTOLO

Sebastiano Valerio
Università degli Studi di Foggia

Riassunto

Ceccarella Minutolo, vissuta a Napoli intorno alla metà del '400, viene identificata con l'autrice di un epistolario in volgare, edito in tempi recenti. Le lettere sono di tema prevalentemente amoroso, nel senso che rappresentano, dal punto di vista della scrittrice il fenomeno d'amore, come pure lasciano intravedere i rapporti sociali intrattenuti dall'autrice. Dalla sua prospettiva femminile, guarda alla cultura dominante, denunciando la propria limitatezza come "donna", ma anche rivendicando il proprio diritto a confrontarsi con essa.

Parole Chiave: Ceccarella Minutolo, Napoli aragonese, epistolario, questioni d'amore.

Il genere epistolare ha goduto di una straordinaria continuità lungo il corso dei secoli, dall'antichità classica alla modernità, passando per il Medioevo e trovando una particolare diffusione in epoca umanistico-rinascimentale, quando, sull'esempio petrarchesco e sotto la spinta modellizzante degli epistolari ciceroniani, riscoperti nel corso del XIV secolo (Sabbadini 1905: 2-23), la lettera diventa uno dei generi maggiormente praticati, e sul versante latino che su quello volgare. Nel corso dei secoli XIV e XV, per circoscrivere il campo di indagine alla scrittura di genere, si segnalano in modo specifico epistolari provenienti dall'area toscana, come quelli di Caterina da Siena e Alessandra Macinghi Strozzi (Morabito, 2001: 21-23), con la prima che scrisse una raccolta di *Epistole devotissime* che ebbe una precoce diffusione a stampa, anche grazie all'edizione approntata da Aldo Manuzio nel 1500, e offrì anche un modello di lingua volgare ampiamente dibattuto, mentre la seconda fu autrice di una raccolta di lettere familiari, di uso privato «senza alcun intento letterario» (Doglio, 1993: 5), come "familiari" furono le lettere di Isabella Sacchetti Guicciardini o di Lucrezia Tornabuoni (Chemello, 1999: 18-22)¹. In ambito meridionale, dove i casi di scrittura epistolare femminile paiono

¹ Si noti che questa tipologia di epistole è stata opportunamente accostata alla pratica della scrittura dei "libri di ricordanze" e dei "libri di famiglia", proprio quando «assumono come circuito comunicativo il gruppo familiare nei suoi legami biologici e sociali» (Chemello, 1999: 19).

limitarsi alla sola scrittura della Minutolo, l'epistolografia, lasciando da parte il caso del Pontano funzionario della corte aragonese, vede i casi di Antonio de Ferrariis Galateo, autore di un epistolario latino raccolto nei primi anni del XVI secolo, e di Francesco Galeota, autore di un *Colibeto*² in cui la stessa Ceccarella Minutolo verrebbe citata con il nome di Sibilla, che pare le fu attribuito da Alfonso d'Aragona, duca di Calabria (Cox, 2008: 268)³.

Le complesse vicende testuali legate alla trasmissione, piuttosto tormentata, del testo dell'epistolario di Ceccarella Minutolo, sono state parzialmente risolte nell'edizione curata da Raffaele Morabito nel 1999 e ampiamente discusse in diverse sedi (Casale, 1985), tanto che non sarebbe il caso di riprenderle, se non che proprio questa frammentazione della tradizione finisce per essere significativa per ricostruire la storia di un prodotto letterario che possiede le sue ambiguità. Realizzato presumibilmente, come volle Benedetto Croce (Croce, 1953: 75-76), negli anni a cavallo tra il 1460 e il 1470, nella Napoli da poco tempo diventata aragonese, sotto il regno di Ferrante, la raccolta delle lettere attribuita a Ceccarella Minutolo è tramandata da tre manoscritti, di cui molto tardo è quello allestito per l'erudito Erasmo Percopo nel secolo XIX e gli altri due, risalenti alla seconda metà del Quattrocento, uno Parigino e l'altro passato per le mani dell'erudito calabrese Vito Capialbi, presentano forme testuali abbastanza diverse nella sequenza e negli stessi contenuti, per la presenza e l'assenza di talune epistole (Casale, 1985: 506-508; Minutolo, 1999: 21-28). È il segno evidente di una tradizione occasionale, non sistematica, che probabilmente è testimonianza di una scrittura che non giunse mai a piena maturazione, specie se si tiene conto dell'affermazione programmatica che chiude la prima lettera, con una presunta tripartizione della raccolta in «tre libre», che poi non trova riscontro sistematico nello sviluppo dell'opera⁴.

² Il *Colibeto* è stato edito in Galeota 1987.

³ La circostanza dell'attribuzione dello pseudonimo è così spiegata in Bigelli, 2010: «La M. fu identificata con l'autrice di un epistolario in volgare di argomento amoroso – che solo in minima parte può essere ritenuto autobiografico – da B. Croce, che si basò sulle notizie fornite dal collezionista e studioso Vito Capialbi. Questi, in possesso di un codice contenente lettere d'amore, aveva segnalato, in una nota messa in calce al manoscritto, che la scrittrice aveva designato se stessa con il nome di “Ceccarella”, in risposta all'immeritato appellativo di “Sybilla Parthenopea” datole dal duca di Calabria Alfonso. E il soprannome di Sybilla, attribuito poi alla M., compare anche all'interno del *Colibeto* di Francesco Galeota».

⁴ «Destingo mia operetta in tre libre: lo primo conterà lictere de donne, parte per mio necessario et parte ad preghera de alcune mei generose sorelle; lo secundo ponerà lictere de amici, dalli quali constrecta non agio possuto negare loro pregarie; lo terzo sono lictere con proposte e resposte, dove de amore legerai ogni afecto» (Minutolo, 1999: 34). Si deve notare che in effetti queste tre tipologie di epistole sono presenti, con le lettere “da donne” che possono essere riconosciute in II, III, IV, VI, VII, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV; questioni d'amore sono: V, IX, XVII, lettere “de

Ceccarella è stata riconosciuta nella figlia di Francesco Minutolo, vedova di Francesco Brancaccio e quindi nuovamente sposa di Camillo Piscicelli, dunque ben addentro alla nobiltà napoletana dei seggi e a contatto con le famiglie più in vista della Napoli aragonese.

Nella trazione critica, da Croce all'Altamura, la scrittura della Minutolo è stata spesso derubricata ad esperienza limitatamente erudita, frutto di esercitazioni di scuola. Se Croce lo considera un epistolario «solo in qualche parte personale, ma, nel più, da segretaria» (Croce, 1953: 66) e Altamura mette in luce una «lingua rozza, scorretta, rettorica e irta di latinismi» (Altamura, 1941: 107), è a Maria Corti che va dato atto di aver fatto lo sforzo più acuto per inserire la scrittrice napoletana nell'alveo di una matura cultura umanistica, considerata certo “minore”, ma comunque in grado di produrre «pezzi di bravura e ... tratti stilisticamente personali, dovuti a una momentanea intesa fra la penna e la natura veemente, turgida della donna» (Corti, 1955: 82). Al cospetto di questo epistolario, scritto in una lingua che pone tutta una serie di questioni sul cosiddetto “volgare napoletano misto” e che lascia intravedere, tanto a livello lessicale quanto a livello sintattico, significativi recuperi della tradizione trecentesca e latina classica, è a mio avviso utile definire in primo luogo il pubblico a cui la scrittrice si rivolge, per poter poi meglio comprendere la reale natura di quest'opera.

Il panorama di riferimento di Ceccarella è senza dubbio alcuno quello della Napoli aragonese, se si pensa che la lettera proemiale si rivolge all'«affettuoso fratello Francisco Arcella». L'Arcella è personaggio che compare, come dedicatario della novella II 9 del *Novellino* di Masuccio Salernitano, e fu legato da parentela (era cognato) al Panormita, intellettuale di punta del primo mondo aragonese e fondatore dell'accademia (Colangelo, 1820: 199-200). La presentazione dell'opera, il tratteggio degli argomenti che l'avrebbero caratterizzata, ancorché disatteso, fa sì che l'epistolario assuma, con questa lettera proemiale, un orizzonte intellettuale ben determinato, se Ceccarella teme le critiche tanto alla propria opera quanto alla propria persona, eleggendo dunque il ben noto Arcella a proprio “cohortatore”. Il pubblico di riferimento viene ulteriormente determinato dalle successive lettere indirizzate ad Eleonora

amici” sono le lettere dalla XXV alla XXXVIII. Seguo la numerazione proposta da Morabito, che nella sua edizione elegge a modello il codice 518 del Fondo Italiano della Bibliothèque Nationale di Parigi, segnato come P, considerando invece *descriptus* il tardo ms. 26 del fondo Percopo della Biblioteca Nazionale di Napoli e non potendo prendere visione del codice 5 della Biblioteca Capialbi di Vibo Valentia, segnato come V, che ha seguito, anche in questi ultimi anni, le incerte vicende di questa pur preziosissima biblioteca. Ad ogni modo, resta da mettere in evidenza come il codice V presenti un numero di lettera notevolmente più alto (91) rispetto a quelle oggi edite da Morabito.

d'Aragona, figlia di re Ferrante. Il registro con cui si rivolge alla futura duchessa di Ferrara, probabilmente in occasione del suo matrimonio nel 1473, si lega agli argomenti topici dell'*institutio principis*. In primo luogo vi è infatti la predicazione della clemenza come virtù regale, che tanta diffusione aveva avuto, da Seneca in poi, ma che qui viene ripresa con la citazione esplicita della Lettera dello pseudo Demostene ad Alessandro Magno (Silvano, 2016: 132), per esaltare una virtù che aveva avuto un ruolo centrale nella definizione della dignità regia proprio nell'*Alphonsi regis triumphus* e nel quasi coevo *Liber rerum gestarum Ferdinandi regis* del Panormita, senza rinunciare ad una formulazione che pare richiamare il *De viris illustribus* di Petrarca⁵. Alla virtù regia della clemenza si accompagnava nella tradizione la virtù della *fides*, come virtù che il suddito deve esercitare nei confronti del sovrano clemente, e in questo caso tale virtù è simboleggiata dal dono di una “cagnola”, certamente non a caso di nome “Fidele”. Il tono è volutamente elevato, ricco di latinismi e impreziosito dal recupero di luoghi ed espressioni letterarie, come quando per lodare la principessa aragonese usa l'apostrofe «celestiale dea», che già Boccaccio aveva utilizzato in uno dei testi che più frequentemente pare risuonare in questa raccolta epistolare, il *Filocolo* (IV, 155), da cui, come pure da altre opere del Boccaccio minore, Ceccarella pare prendere immagini e formule⁶. Nella seguente lettera, in cui l'autrice svela appunto il suo nome (Minutolo, 1999: 37), il tema del dono della “cagnola” torna, per compiacersi dell'accoglienza che l'animale aveva ricevuto da Eleonora, ribadendo la clemenza della donna che è carattere della «natura regale». Il mondo aragonese torna in almeno altre due lettere, la prima indirizzata a re Ferrante, perché le procuri un marito che le liberi dal suo «viduale carcere» (Minutolo, 1999: 56-57, lettera XVIII), la seconda ad Alfonso, duca di Calabria⁷, in una topica discussione su milizia e amore. Sappiamo che Ceccarella, rimasta vedova, si maritò una seconda volta e la lettera XVIII è testimonianza della ricerca di un nuovo marito, una circostanza che però permette ancora di esaltare l'altezza della regalità aragonese, la cui bontà nei confronti dei più miseri e sfortunati viene ricondotta alla virtù regia che aveva animato già «do munifico Cesare» e «do

⁵ Scrive Ceccarella: «Voglia più tosto acquistare nome de pietosa supportando et perdonando, che non nome de asperitate puniendo» (Minutolo, 1999: 35), quasi parafrasando il *De viris illustribus* di Petrarca, *De Tito Manlio Torquato*, 1: «non asperitatis memor sed pietatis egregue ferens vel iure vel iniuria in parentem calumnie materiam ex se queri». I testi sono citati secondo le edizioni ospitate in www.bibliotecaitaliana.it.

⁶ Anche in questa lettera ad Eleonora, si augura che la sua «singolare virtù» (Minutolo, 1999: 35) la soccorra, usando ancora un sintagma del *Filocolo* (V 92).

⁷ Alfonso, nato nel 1448, divenne duca di Calabria nel 1458 e dunque la lettera deve essere datata ad un periodo successivo, forse a quel 1462 in cui guidò in Calabria l'esercito aragonese a spegnere la rivolta dei baroni, coadiuvato da Luca Sanseverino.

iusto Traiano» (Minutolo, 1999: 57), rendendoli «eguali a dei», egli stesso definito «altissimo signore e mio in terra adorato nume» (Minutolo, 1999: 56). La topica del *rex Deo similis* aveva accompagnato l'ascesa al potere dei re aragonesi (Cappelli, 2016: 59) e torna qui accennata con evidenza in una breve lettera che pare, più che insistere sul futuro matrimonio, sulla capacità del re di rendere felici i propri sudditi. Il ricorso ad un tono alto e retoricamente elevato, anche in funzione della dignità del destinatario, è accentuato qui non solo dal ricorso ad esempi classici, ma anche al ricorso ad una prosa elaborata.

L'epistola ad Alfonso, invece, invita a seguire tanto lo studio delle lettere che l'esercizio bellico (seguire «l'arme de Marte» come pure «ddare opera cossì ad Minerva», Minutolo, 1999: 57). La questione, tutta umanistica, della superiorità di lettere o armi si risolve in un invito ad abbracciare una cultura larga, che avrebbe permesso al giovane principe di diventare «digno regnatore» (Minutolo, 1999: 58). Pur definendosi «povera de exempli» e lamentando il proprio stato di minorità femminile, Ceccarella ricorda, riprendendo probabilmente il passo biblico di *Siracide* 28 18, come la lingua fosse arma non meno efficace della spada, ma tenendo forse anche presente il *Triumphus Cupidinis*, I, IV, 56-57⁸. L'intera lettera, però, sembra qui riprendere e riscrivere il sonetto VII del *Canzoniere* di Petrarca, indirizzato a quel Giovanni Colonna che avrebbe dovuto proseguire la propria opera letteraria, non rinunciando dunque a quella «magnanima impresa», che sembra risuonare nella formula di congedo della lettera, quando Ceccarella invita Alfonso a questo modo: «Adunque persevera, glorioso e magnanimo signore nella honorata impresa»⁹. Ancora ad un importante personaggio di questo mondo è indirizzata la lettera XXIII (Minutolo, 1999: 63-65), Jacobo Solimena. Il Solimena fu medico a Salerno; per lui Pontano compose uno dei *Tumuli* (II, 59) e Masuccio, di cui fu parente, gli dedicò una novella del *Novellino* (XIV). Ceccarella qui professa ancora di più la sua modestia, specie in relazione ad un sapere scientifico come quello del Solimena:

la conoscenza delle cose divine, mathematicale et naturale, a vui è chiamata sapienntia de cielo, corona de honor et premio de virtute, et ad nui, si sequissimo simile norma, fora imputato in presumptuosa impresa de superfluo sapere, in vituperio de feminea supersticione et in astucia de calida scientia (Minutolo, 1999: 63)

Non le resta che agire come il pittore Apelle, che non potendo rappresentare il dolore di Agamennone per il supplizio di Ifigenia (ma qui

⁸ «e molti altri ne vidi, a cui la lingua / lancia e spada fu sempre e targia et elmo».

⁹ Ceccarella, 1999: 58. Si veda Petrarca, *RVF* 7, 14: «non lassar la magnanima tua impresa».

Ceccarella confonde e designa come padre Menelao), lo ritrasse col volto coperto: si tratta di un racconto che, nato in ambito artistico, era divenuto esempio topico dell'indicibile in retorica, usato da Cicerone (*Orat.* 22, 74) e ripreso da Valerio Massimo (8, 11, 6) e da Plinio (*Nat. Hist.* 35, 73), che dimostra ancora una volta una cultura non proprio priva di ambizioni. In tal senso la lode del medico salernitano non si limita, per Ceccarella, ad esaltarne il profilo di scienziato, ma ne fa un esempio dell'intellettuale dell'umanesimo, versatile e aperto ad un sistema di conoscenza connesse tra di loro, ammirandone la capacità di mettere assieme le Muse, per cui afferma che «in te me amiro la tua universalità, et le conioncte in te pacificate Muse co l'arte de Escolapio, de Apollo et de Pallas» (Minutolo, 1999: 64), una capacità che si esprime anche nel tenere assieme, al contrario di ciò che normalmente avviene, scienza e umanità, «vulgare et latino», cosa che lo rende per un verso accostabile ad Aristotele e Platone, per l'altro simile al «limato et alto Petrarca» e all'«ornato et eloquente Boccaccio». La lode del Solimena dunque è così lode del modello di cultura offerto dall'umanesimo, con la sua trasversalità delle discipline, e davvero il medico salernitano diventa simbolo dell'uomo del rinascimento.

La sequenza di lettere all'amato Teofilo, che occupa gran parte della raccolta edita, si articola su diversi temi, sempre legati all'amore vissuto o negato. Ciò che però credo che sia importante mettere in evidenza è che, al di là della topica affermazione dell'inferiorità di ingegno e di scienza della donna, che torna spesso, Ceccarella cerchi di innalzare il tono con il ricorso a quella tradizione letteraria volgare a cui poteva più facilmente attingere (Boccaccio, Petrarca e i principali esponenti della cultura volgare napoletana a partire da Masuccio) e, più limitatamente, ad una tradizione latina, o comunque classica, orecchiata più che frequentata.

Ceccarella definisce il suo stile “basso”, parla di uno «inepte e male figurate stile», di «indocte clausole» (Minutolo, 1999: 37, lettera IV), si definisce «femina povera de vena», «per lo mio sexo fuore de arte», parla, richiamando il *Canzoniere* petrarchesco (RVF 354, 1), di «stilo affannato» (Minutolo, 1999: 43, lettera VIII), e ancora torna a temere di imbarcarsi in un'impresa letteraria «non dei mei forzze digna, ... femina et indotta» come è (Minutolo, 1999: 58, lettera XX). Si potrebbe continuare a lunga con queste formule che la scrittrice usa per scusarsi della propria inadeguatezza. Tuttavia, a ben guardare, pur in una prosa che certo non brilla per pulizia ed eleganza, possiamo leggere l'espressione di una cultura consapevole della strumentazione retorica e di una tradizione usata con una certa consapevolezza. La scrittrice napoletana nella lettera IV descrive in qualche modo le ragioni che l'hanno spinta alla scrittura e ammette in maniera esplicita di non voler ottenere dalla sua scrittura gloria o

«laude futura», ma di scrivere solo «per dare exercicio a lo mio ocioso tempo e per non fare laidamente arrogire la mia dura e scrupolosa pena» (Minutolo, 1999: 37). Prima però di concludere che ci troviamo al cospetto di un puro esercizio retorico, credo che sia utile in primo luogo verificare se le vicende biografiche della Minutolo abbiano un riscontro nelle lettere e, a partire dalla circostanza della vedovanza e del secondo matrimonio, pare evidente che ci sia, anche se labile, un riflesso della vita reale nella letteratura. Eppure questo carattere letterario, di esercizio intellettuale, pare emergere dalle genericità dei temi affrontati, dove mai episodi e nomi vengono circostanziati, e dalla loro dimensione “retorica” che, nonostante le professioni di inadeguatezza, anzi talvolta proprio per la loro ostentazione, sembra prevalere. Proprio nell’epistola IV, indirizzata a Teofilo, dopo la professione di umiltà e la dichiarazione di diletterantismo letterario, Ceccarella, quasi a voler smentire quanto scritto, articola il suo ragionamento nel più pieno rispetto delle partizioni retoriche, definendosi rude nello «invenire», disordinata nella «disposizione» e povera di «verbe, de sententie et de coniecture», cose di cui la scusa «lo sexo, la etate et la povertà de l’arte» (Minutolo, 1999: 38), pur facendo ampio ricorso a latinismi e all’uso del *tricolon*¹⁰. La dichiarazione della povertà della propria vena letteraria diventa così l’occasione per dimostrare il pieno possesso delle conoscenze retorica che lamenta di non possedere, anzi per lamentarsi del giudizio che lei sostiene che Teofilo abbia espresso sul suo stile, tanto positivo da non far ritenere al suo amato che potesse essere frutto di un ingegno femminile; Ceccarella si difende asserendo che, se «lo mundo, lo tempo, la fortuna» (altro *tricolon*) glielo avessero consentito, «la penna mia non fora mai pigra né codarda», come era stata in effetti quella della Fiammetta di Boccaccio¹¹, assunta qui a modello implicito. Si tratta di schermaglie di scuola, probabilmente, tese a proporre proprio una discussione *de genere* imperniata sulla scrittura, come pure è evidente dalle lettere VI e VII che, come due facce di una medesima medaglia, affrontano i temi della diffamazione della donna fatta da Teofilo e della lode, proposta sempre dallo stesso, senza che mai l’oggetto effettivo della discussione venga esplicitato. La nobiltà di Teofilo rende «quasi per cosa incredibile» l’attacco ricevuto,

¹⁰ Ceccarella (p. 38) scrive di “verbe... sententie... coniuncture”, di “trovate, scripture et exprompte”, di “etate... conditione... femineo puore”. L’uso di un lessico fortemente influenzato dal latino, secondo l’uso del napoletano del tempo di apprezza in espressioni come “diserto et facundo eloquio”, ad esempio. Si noti che il “femineo pudore” è sintagma presente in Boccaccio, *De mulieribus claris* (LX de Leuntio): «hec seposito pudore femineo».

¹¹ Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, V, 1: «Lievi sono infino a qui state le mie lagrime, o pietose donne, e i miei sospiri piacevoli a rispetto di quelli i quali la dolente penna, più pigra a scrivere che il cuore a sentire, s'apparecchia di dimostrarvi».

omprehendendo te non manco de vita proba, de virtù ardente, de costume simile a nostra patria, che de eximio, singulare et antiquo sangue essere dotato, et poi contra me feminella debele a la defesa, vetata a la risposta del mio pudico honore, dire, ante componere tanto falso comenticio et mendace probro; avere tu homo contra donna, nobile contra nobile et in uno seggio per antico nomo, pensato propalare et publicamente dire con falsimonio tanto improprio... (Minutolo, 1999: 40).

La questione della nobiltà, nel passo appena citato affermata con la rivendicazione dell'antichità del seggio (la famiglia Minutolo e dunque anche quella di Teofilo era il seggio di Capuana), chiude la lettera, con la condanna del male dell'invidia e con la richiesta di pentimento. La lettera VI invece ci presenta una Ceccarella che si schernisce per le troppe lodi a lei rivolte da Teofilo. In una lettera che ancora una volta predica la modestia della formazione e degli studi della donna, si incontrano i nomi di Socrate, Tullio (Cicerone), Demostene e Aristotele (di cui si asserisce la coincidenza delle verità con quelle affermate dal cristianesimo), anche se per esempio Cicerone viene citato per ammettere di non averlo letto («lo qual mai io vide certo», Ceccarella, 1999: 42) e Demostene fa parte di ciò che la donna ha potuto orecchiare, più che leggere, ma tanto da potersi spingere a discettare ancora del confronto tra la retorica di costui e quella ciceroniana, superiore a quella «in copia de inventione, in arte de caville et argute sententie et abundantia de sermone latino», secondo uno schema progressivo che era già in Petrarca, *Triumphus fame*¹², in versi del III libro, forse non del tutto ignoti alla nostra. Ancora una volta, secondo uno schema consolidato, proprio l'ammissione della debolezza del sesso femminile, del suo difficile accesso ad una cultura alta e accademica si accompagna alla presenza nell'epistola di nomi di retori e filosofi. Si tratta di strutture e di temi che ritroviamo ancora nell'epistola VIII, di tema simile, in cui la «femina povera de vene et de dire parca, per pudore timida, per lo mio sexo fuera de arte» (Minutolo, 1999: 43) ribadisce i limiti della propria scrittura, senza però rinunciare a richiamare il *Canzoniere* di Petrarca per definire il proprio «stilo affannato»¹³. Il registro tragico della scrittura della Minutolo si affida spesso alla prosa boccacciana, che è modello fortissimo in generale per la scrittura femminile (si pensi appunto al modello offerto dalla *Fiammetta* per ogni scrittrice che volesse dare voce ad un personaggio femminile,

¹² Petrarca, *Triumphus fame* III, 19-24: «questo è quel Marco Tullio in cui si mostra / chiaro quanti eloquenzia ha frutti e fiori; / questi son gli occhi de la lingua nostra. / Dopo venia Demostene, che fori / è di speranza omai del primo loco, / non ben contento de' secondi onori».

¹³ Petrarca, *Canzoniere* 354, 1-2: «Deh porgi mano a l'affannato ingegno, / Amor, et a lo stile stanco et frale».

autobiografico o meno). E così, quando nelle epistole X, XI, XII, XVI si affrontano i temi dell'onestà dell'amore e della fedeltà e dell'infedeltà, è ancora Boccaccio a fornire elementi utili alla definizione delle questioni poste, quando ad esempio ricorda di aver passata l'età dell'amore passionale. La lettera contrassegnata come X presenta infatti un «non accostumato domando» (Minutolo, 1999: 45) da parte di Teofilo, ad una donna, che è ormai vedova e che ha assunto «senile costume et attempati pensieri». In un luogo che, secondo l'editore Morabito è probabilmente corrotto¹⁴, emerge in cosa dovesse consistere la richiesta di Teofilo, perché si accenna alla «quarta linea» dell'amore voluttuoso, che era, secondo la tradizione, il bacio, l'*osculum*. È infatti nell'epistola XVII che Ceccarella allude alla teoria¹⁵, che riveniva dal commento di Elio Donato all'*Eunuchus* di Terenzio, delle cinque linee dell'amore, consistenti in *visus* cioè «il guardarsi», *loqui* cioè «il parlarsi», *tactus* cioè «il toccarsi», *osculum* cioè «il bacio», infine il *coitum*, teoria che, con molte varianti aveva avuto grande diffusione nel mondo medievale (de Rougemont, 1982: 168-169; Surdich, 1987: 100). Ceccarella nega il bacio all'amato in ragione della sua età che si approssima alla «più grave parte» della sua vita e in ragione dello stato vedovile, rifiutando un «non honesto amore», che ricorre alla definizione di amore onesto del *Filocolo* di Boccaccio, ospitato nella discussione delle questioni d'amore del libro IV, 44. Ribadisce poi nella successiva lettera come a guidare l'uomo, anche in amore, debba essere la ragione, anche in considerazione di un ordinamento morale del mondo che viene illustrato nella lettera XVI e che legge l'architettura dei cieli in modo tale da far discendere da essa la superiorità dell'onore, rappresentato dal cielo del Sole, che è «patre de maiestate et de honore» (Minutolo, 1999: 55-56), posto sopra il cielo dell'amore e di Venere. L'onore come bene assoluto per la donna è anche nell'epistola XXII, in risposta ad una lettera di lode di Teofilo. L'ennesima professione di umiltà («io non fui mai in lo monte Parnaso né de suo eliconeo fonte bibe mai» (Minutolo, 1999: 62) risponde ai tanti paragoni che Teofilo doveva aver proposto con le «apollinee dee» e «laudati nome et allegati autore», ma ciò che è interessante è che Ceccarella qui parli della sua «sorda lira», come se Ceccarella sia stata anche autrice lirica. La chiusura, che risponde all'iperbolica lode di

¹⁴ Minutolo, 1999: 45: «mio iuvenile stato fo, in lo quale provocata da man de dio Cupido, ad isso in parte estendendo citra la quarta linea de volutuoso amore». Morabito (Minutolo, 1999: 95) scrive: «Il luogo è corrotto, ma il senso della frase è evidente: “un tempo, quando ero giovane, anch'io fui soggetta all'amore sensuale”».

¹⁵ In questa lettera (Minutolo, 1999: 56) Ceccarella si chiede, e chiede a Teofilo, se soffra di più un amante che abbia ottenuto il primo grado d'amore (il guardarsi) e desideri toccare l'amata o un amante che abbia visto e parlato l'amante e desideri toccarlo oppure un amante che abbia avuto esperienza di tutti i gradi d'amore e aspiri all'ultimo grado, all'amore carnale.

Teofilo per cui in lei si sarebbe reincarnata l'anima di un «doctissimo» antico, mostra ancora una volta Ceccarella che, parlando di «reminiscentia de sua idea» e scherzando che tali parole sarebbero state troppo anche per Platone, mostra di possedere più di qualche cognizione filosofica.

Nella scrittura di Ceccarella, la ricercatezza del dettato emerge per il ricorso ad un linguaggio che ricorre alla citazione del termine preziosamente letterario o di veri e propri prestiti dagli autori di maggiore “successo”. Se il tema è prevalentemente quello amoroso, il linguaggio cerca in modo continuo tanto il modello di Petrarca che quello di Boccaccio. Il linguaggio del tormento d'amore è infatti spesso espresso con i toni e talvolta con le parole del *Canzoniere* petrarchesco, in ossequio al quel petrarchismo cortigiano che, già ben prima di ogni canonizzazione cinquecentesca, rappresentava una fonte inesauribile di *loci communes* e di immagini, che tornavano particolarmente utili quando si voleva rappresentare il dramma e conflittualità dei sentimenti amorosi, come nell'epistola XIII. In questo caso Ceccarella riprende un altro *topos*, quello della malmaritata¹⁶, che era stato centrale in tanta parte della produzione di Boccaccio¹⁷. Qui, l'amore che non può trovare soddisfazione diventa tormento e dolore, preludio della morte. Teofilo, l'amante, è in questo senso apostrofato con una serie di espressioni che tendono a contrapporre l'amore matrimoniale all'amore passionale, espressione di un sentimento non mediato dalla convenzione sociale, ma esso stesso soggetto a specifiche leggi, in ossequio a quello che de Rougemont definì il mito di Tristano (de Rougemont, 1982: 103-109):

ah, dolce et amoroso mio dio, dio mio terreno per excellentia, signore mio per eletione, amore mio perpetuo per disposizione d'animo, amatore mio sicuro per fede, sublevatore dei mei ardenti fuochi per pietate, gemma preziosa orientale per prezzo! Oh, mio principe del mio cuore, sigillo della mia mente, stella e lume celeste de mei lacrimosi occhi. (Minutolo, 1999: 49)

Ceccarella ancora una volta non rinuncia, nonostante le professioni di modestia, ad innalzare il tono con citazioni letterarie e con riferimenti classici che, in questo caso, fanno emergere in modo chiaro il modello delle *Heroides* di Ovidio, preconizzando una fine simile a quella di Fillide, di Fedra o di Didone,

¹⁶ Rispetto alle due possibilità che vengono proposte (Minutolo, 1999: 95), che il marito la tenga lontano dal malcontento Teofilo o che Ceccarella sia malcontenta del marito propendo per la prima ipotesi, parlando espressamente a p. 49 di un marito «male agratato» (voce caratteristica del volgare napoletano) da cui avrebbe potuto ricevere la morte e poi a p. 50 del «mio male acceptato marito».

¹⁷ In modo specifico si può pensare alla *Commedia delle Ninfe fiorentine* (*Ameto*) e all'episodio di Agapes (cap. XXXII).

tutte eroine ovidiane ed esse stesse autrici fittizie di tre lettere, ospitate nella raccolta latina, mentre al *Filocolo* va ricondotta la reazione, per cui scrive: «Fuggo omne festa et omne aspetto dove per continuata usanza solea andare intra gioiose et extimate donne»¹⁸, attendendo così drammaticamente la propria «acerba morte», che in doversi luoghi del *Canzoniere* è quella di Laura¹⁹.

Il tema della lontananza, che anch'esso non poteva mancare in una rassegna della topica d'amore, si presenta nella lettera XIV nel momento in cui Teofilo va «in milicia» (Minutolo, 1999: 50). La partenza in guerra dell'amato è però anche un allontanamento della donna dal proprio stesso io, perché lei avrebbe scritto «più longo, dolce anima mia, se tu non avisse trasportata con tico l'anima e tutto lo mio vigore» (Minutolo, 1999: 50), ricalcando ancora una volta un tema boccacciano e in modo specifico del *Filostrato* IV, 88-91, in cui Criseida si lamenta allo stesso modo, sentendosi irrimediabilmente dimidiata²⁰. La passione che brucia e che genera gelosia è espressa con una preziosa *climax*: «non amo ma ardo, non ardo ma spasmo in tuo amoroso pensamento» (Minutolo, 1999: 51), che ancora è testimonianza di una scrittura ricca o almeno che ambisce alla ricchezza retorica, in un testo in cui tornano ancora espressioni petrarchesche²¹. Ed è ancora Petrarca ad offrirle le parole per lamentare la lontananza nella successiva lettera XV, in cui Ceccarella si veda abbandonata dall'amante e il cuore diventa «albergo di dolore», come pure si leggeva nel *Canzoniere* 114, 3. L'amore come *immoderata cogitatio*, di ascendenza medievale, che aveva trovato la sua codificazione in Andrea Cappellano, qui torna più volte, con l'amore che diventa «insano furore», «rabia», «morte» (Minutolo, 1999: 53), passando in rassegna tutti gli effetti distruttivi del *fol'amor*, con la distruzione e la frammentazione dell'io nelle sue parti ormai incoerenti (bocca, lingua, occhi, cuore), incapaci di reggere la forza della passione. La lontananza dell'amato finisce per sortire così i medesimi effetti che nell'ottavo capitolo dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* la lontananza di Panfilo comportava per la protagonista, dicendosi «propinqua a la trista morte» (Minutolo, 1999: 55)²².

¹⁸ Boccaccio, *Filocolo*, VII, 62, 1-4: «Li dolci canti e le brigate oneste, / gli uccelli, e cani e l'andar sollazzando, / le vaghe donne, i templi e le gran feste / che per addietro solea ir cercando, / fuggo ora tutte, e sonmi, oh me, moleste».

¹⁹ Cf. Petrarca, RVF, 280, 13; 323, 11; 325, 79; 332, 7; 360, 57.

²⁰ Ma si ricordi che anche l'espressione «dolce anima mia», riferita all'amato, torna nel *Filostrato*, in V, 24, 6.

²¹ Ad esempio, quando Ceccarella scrive: «più l'amorosa piaga si infiamma», pare che risuoni il *Canzoniere* 195, 8: «l'alta piaga amorosa, che mal celo».

²² Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, VIII: «Al quale io priego Idio che o per li vostri prieghi, o per li miei, sopra quello salutarevole acqua mandi, o con trista morte di me, o con lieta tornata di Panfilo.».

Sempre nelle discussioni sull'amore rientra la lettera XX, che riporta il giudizio su una non meglio specificata opera di un amico di Teofilo, un caso che però sembra essere reale, per le brevi citazioni tratte dal testo d'origine. Ceccarella qui, ancora una volta dopo aver professato umiltà, entra nel merito di una questione sul fatto se sia meglio conoscere direttamente la causa del proprio dolore amoroso o no. Interessa qui non tanto il merito della questione posta, ma il metodo di lettura che la Minutolo adopera, discutendo anzitutto di *elocutio* e rimproverando oscurità e ripetizioni all'autore del testo esaminato. Non si sottrae poi ad una discussione di merito quando afferma l'inopportunità di iniziare una discussione amorosa citando Socrate, che fu «rigido et severo philosopho et da amore più tosto aborrente» (Minutolo, 1999: 59), mostrando quantomeno un'arditezza notevole, come pure quando contesta che l'autore dell'opera sottoposta al suo giudizio avesse citato Minerva e Mercurio, rilevando come, per il carattere bellico che avrebbe avuto il protagonista dell'opera, meglio sarebbe stato citare Marte. In conclusione, entra nel merito della questione posta, sostenendo che chi conosce la causa del male, si duole di meno perché conoscere il dolore (in amore) fa stimare di più l'amato. Anche nella lettera XXIV Teofilo la chiama ad esprimere un parere su un suo libro *de re uxoria*, o meglio sul matrimonio, in cui probabilmente Teofilo contraddiceva le prevalenti scritture contro il matrimonio stesso. Ceccarella gli consiglia di modificare il titolo che non deve «dunque essere de nuptie ma la confutazione de erronei philosophi con tale coniugio disputante» (Minutolo, 1999: 66), anche se la mancanza da parte di Teofilo di esperienza diretta delle nozze finiva per indebolire tutto il suo lavoro.

Al lettore moderno, l'epistolario di Ceccarella sembra sempre restare indissolubilmente in bilico tra l'esercitazione retorica e l'espressione dell'interiorità di una donna, contrastata dallo *status* sociale, per quanto le forme della sua scrittura restino indubbiamente ancorate ad una dimensione di sperimentazione letteraria. Non si può però evitare di mettere bene in evidenza come dal suo epistolario emerga, in forme magari embrionali, ma ben nette e chiare, una base culturale umanistica, fortemente mediata dal modello di Boccaccio, in cui il riferimento alla letteratura e alla filosofia classica e ai suoi miti si apre nella direzione di una cultura che finisce per essere il linguaggio comune dei suoi pur non numerosi interlocutori. Ceccarella non è certo un'umanista, e forse non è nemmeno una grande e importante scrittrice, ma in lei ciò che colpisce è la capacità di cogliere il senso di fondo di quell'umanesimo che, proprio negli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento, diventava il linguaggio della Napoli aragonese.

Riferimenti bibliografici

- Altamura, Antonio (1941). L'epistolario di Ceccarella Minutolo, *L'Umanesimo nel Mezzogiorno d'Italia. Storia bibliografica e testi inediti*. Firenze: Libreria antiquaria editrice, pp. 106-107; 192-193.
- Berti, Sara (2001). L'orazione pseudo-demostenica ad Alexandrum dal XII al XV secolo: tra latino e volgare, *Aevum*, 75, 2, pp. 477-493.
- Bigelli, Irene (2010). Minutolo, Ceccarella, *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, vol. 74.
- Cappelli, Guido (2016). *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*. Roma: Carocci.
- Casale, Olga Silvana (1985). L'epistolario quattrocentesco di Ceccarella Minutolo: fortuna critica e canone ecdotico, *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, atti del convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984, a cura di E. Malato. Roma: Salerno ed., pp. 505-517.
- Chemello, Adriana (1999). Il codice epistolare femminile, in Zarri, 1999, pp. 3-42.
- Colangelo, Francesco (1820). *Vita di Antonio Beccadelli soprannominato il Panormita*. Napoli: Trani.
- Corti, Maria (1955). Lettere d'amore inedite di Ceccarella Minutolo, *L'Albero* 8, 23-25, pp. 79-88.
- Cox, Virginia (2008), *Women's writing in Italy 1400-1650*. Baltimore: Johns Hopkins University press.
- Croce, Benedetto (1953). *Aneddoti di varia letteratura*. Bari: Laterza, pp. 64-76.
- de Rougemont, Denis (1982). *L'amore e l'occidente*. Milano: Rizzoli.
- Doglio, Maria Luisa (1984). Scrivere come donna: fenomenologia delle "Lettere" familiari di Alessandra Macinighi Strozzi, *Lettere italiane*, 36 (1986), pp. 484-497.
- Doglio, Maria Luisa (1993). *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattrocento e Cinquecento*. Roma: Bulzoni.
- Doni Garfagnini Manuela (2006). Macinighi, Alessandra, *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, vol. 67.
- Ferroni, Giulio (1994). *L'Io e gli altri nelle Lettere di Caterina da Siena*. In Ulysse, Georges (1994), pp. 139-156.
- Galeota, Francesco (1987). *Le lettere del Colibeto*, a cura di V. Formentin. Napoli: Liguori.
- Leonardi, Lino [cur.] (2006). *Dire l'ineffabile: Caterina da Siena e il linguaggio della mistica: atti del Convegno (Siena, 13-14 novembre 2003)*. Firenze: Fondazione Ezio Franceschini.
- Librandi, Rita (2016). Un sistema di metafore tra spiritualità e realtà sensibile nelle lettere di Caterina da Siena, *I domenicani e la letteratura*, a cura di C. Delcorno e P. Baioni. Pisa-Roma: Serra, pp. 163-172.
- Macinighi Strozzi, Alessandra (2016). *Letters to her sons, 1447-1470*, a cura di J. Bryce. Toronto: MRTS.
- Minutolo, Ceccarella (1999). *Lettere*, a cura di R. Morabito. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

- Morabito, Raffaele (2001). *Lettere e letteratura*. Torino: Edizioni dell'Orso.
- Pezzarossa, Fulvio (1989). «Non mi peserà la penna». a proposito di alcuni contributi su scrittura e mondo femminile nel Quattrocento fiorentino, *Lettere Italiane*, 41 (1989), pp. 250-260.
- Sabbadini, Remigio (1905). *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*. Firenze: Sansoni.
- Silvano, Luigi (2016). ...quendam gustum Graiae facundiae: quattro falsi discorsi di oratori attici e i loro lettori tra Umanesimo e Rinascimento, *Historika*, V, 6, pp. 99-144.
- Surdich, Luigi (1987). *La cornice di amore: studi sul Boccaccio*, Pisa: ETS.
- Ulysse, Georges [cur.] (1994). *Les femmes écrivains en Italie au Moyen âge et à la Renaissance*, actes du colloque international Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Zarri, Gabriella [cur.] (1999). *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia, secoli XV-XVIII*. Roma: Viella.

PER UNA RETE DELLE *ÉLITES* FEMMINILI ITALIANE TRA OTTO E NOVECENTO: MARIA BIANCA VIVIANI DELLA ROBBIA

Laura Melosi
Università degli Studi di Macerata

Riassunto

L'intervento contribuisce all'indagine in atto sul processo di affermazione delle donne tra Otto e Novecento, in relazione alla loro presenza nella sociabilità fiorentina e alla rete dei rapporti intrecciati. L'attenzione è rivolta, in particolare, alla figura di Maria Bianca Viviani della Robbia, esponente dell'ambiente letterario estetizzante di cui è espressione la rivista "Il Marzocco", scrittrice e viaggiatrice impegnata in prima persona in molte attività culturali dai risvolti sociali, anche a sostegno delle rivendicazioni di genere. L'articolo si inquadra in una più vasta proposta di ricerca PRIN sulle *élites* femminili dalla Nuova Italia al secondo dopoguerra.

Parole chiave: *Élites* femminili, Sociabilità a Firenze, Letteratura italiana del Novecento, Maria Bianca Viviani della Robbia.

1. Il contesto della ricerca

Nel panorama sempre più articolato degli studi sulla storia delle donne e sull'identità di genere nell'Italia post-Unitaria, sta dando i primi risultati una linea di ricerca che ha come obiettivo la messa a sistema delle acquisizioni in merito ai personaggi femminili considerati, al fine di prospettare una inedita fenomenologia storica del ruolo delle donne di cultura, integrato nell'universo maschile ai vertici della Nuova Italia e fin ben addentro il XX secolo.¹ L'intento è quello di restituire la rete di relazioni entro cui si sono svolte le loro esperienze intellettuali e di poterne disporre con l'ausilio delle più avanzate tecnologie digitali per il trattamento delle fonti e dei relativi dati. Ciò consentirà

¹ Ci si riferisce al progetto proposto nell'ambito della Ricerca Nazionale (PRIN 2017), che vede la collaborazione di studiose e studiosi afferenti a diversi Atenei italiani (Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, Università di Roma Tre, Università di Macerata, Università per Stranieri di Perugia). Il progetto è nato come sviluppo di un'idea di seminario sulla cultura e prassi dell'*élite* femminile a Napoli dall'Unità al 1943, promosso dalla facoltà di Lettere dell'Università Suor Orsola Benincasa in collaborazione con il CNR. In questo contesto è stato organizzato il convegno *Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento*, che si è tenuto il 18 aprile 2018, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre, ed è in corso di preparazione un fascicolo monografico della rivista "Studium" sul tema.

di ripensare in termini più ampi la storia di genere come svolgimento delle *élites* femminili, una storia non già “di confine”, ma dialetticamente inserita nella dinamica complessiva di un processo imponente.

Illuminare il nesso che esiste tra le ‘vite di donne illustri’ e la loro epoca comporta l’analisi di testi, di pratiche collettive, di modelli culturali diffusi, in una prospettiva multidisciplinare. Non è in gioco soltanto la scrittura letteraria, ma ogni genere di comunicazione di cui le carte di mano femminile serbano traccia, a cominciare da quella epistolare. Inoltre, tra le forme del vivere modellizzanti in età moderna, va considerata la sociabilità dei salotti aristocratici e altoborghesi che hanno avuto una funzione storica riconosciuta come luoghi di elaborazione politica e culturale. La trama dei rapporti che passano dalle frequentazioni di questi ritrovi a conduzione femminile è fitta e ricca di implicazioni nelle maggiori città italiane, specie in quelle che divennero a turno capitali del neo stato unitario, e sebbene la restituzione dei singoli profili biografici e bibliografici delle *dames soliennières* sia in corso ormai da tempo (vd. almeno Palazzolo, 1984; Mori, 2000), restano tuttora margini considerevoli di approfondimento per alcune figure e per le loro relazioni attraverso l’indagine archivistica e l’incrocio delle informazioni che se ne ottengono.

Da questo punto di vista, la realtà di Firenze e della Toscana si conferma di estremo interesse (Capanelli-Insabato, 1996; Manetti, 2003) e lo si capisce anche solo tracciando una mappa parziale dei salotti più ‘organicamente’ attivi, delle loro animatrici e dei loro frequentatori, tutti ben integrati nel cammino che lo Stato nazionale intraprende verso approdi novecenteschi non sempre all’altezza delle aspirazioni del processo di unificazione.

Per avere un’idea dell’influenza esercitata da questi ambienti, può bastare un semplice richiamo alle sale di Borgo dei Greci dove Emilia Toscanelli Peruzzi (1827-1900), con il marito Ubaldino ministro del Regno, riceve le grandi famiglie aristocratiche fiorentine e l’*intelligencija* italiana (Ceccuti, 1992; Rogari, 1992). Qui i Corsini, gli Strozzi, i Serristori, i Rucellai, i Capponi, i Pucci, gli Antinori si incontrano con esponenti dell’alta finanza (Bastogi, Fenzi, Cambray-Digny), con parlamentari della Destra storica e del partito moderato (Ruggero Borghi, Marco Minghetti, Silvio Spaventa, Emilio Visconti Venosta), con i letterati del gruppo della «Nuova Antologia» e altri di varia provenienza (Edmondo De Amicis, Renato Fucini, Giovan Battista Giorgini, Michele Amari).

Per altre vie Marianna Giarré Billi (1835-1906), prosatrice, educatrice e direttrice delle scuole normali femminili di Firenze, intreccia tramite il marito Luigi, medico e volontario garibaldino, una fitta rete di contatti con il mondo intellettuale cittadino, sia quello liberale di Giosue Carducci e Diego Martelli,

sia quello moderato che ruota attorno a Emilia Peruzzi. Il salotto di Giarré Billi mantiene, peraltro, una decisa impronta carducciana, testimoniata dal carteggio intercorso con il poeta delle *Odi barbare*. Ne sono ospiti assidui Guido Mazzoni, Isidoro Del Lungo, Enrico Nencioni, Niccolò Rodolico, frequentazioni che indirizzano l'autrice verso la poesia di ispirazione patriottica (Caramelli, 1931).

Molto vivace è anche il salotto di Margherita Albana Mignaty (1827-1873), donna dalla vita avventurosa, educata tra Corfù e Madras, fino all'arrivo a Roma e poi a Firenze dove, nel 1848, apre agli ospiti le sale di via Cavour. Il suo è un ambiente intellettuale e insieme spirituale, punto di contatto tra la destra moderata, la sinistra cittadina e il mondo cosmopolita degli stranieri di passaggio. Conta tra i frequentatori Giovanni Dupré, Giuseppe Giusti, Francesco Dall'Ongaro, Pasquale Villari, Angelo De Gubernatis, Nathaniel Hawthorne, Henry Wadsworth Longfellow e presenze femminili di prim'ordine come George Eliot, Elisabeth Barrett Browning, Adolfinia Gosme traduttrice francese di Carducci, Malwida von Meysenburg che le presenta Édouard Schuré, con il quale Mignaty ha una intensa relazione durata fino alla morte (Schuré, 1930).

Il salotto della eccentrica e indipendente Ludmilla Assing (1821-1880) è anch'esso un luogo di elaborazione politica e letteraria che media tra la cultura italiana e quella tedesca grazie all'attività editoriale della sua animatrice. Passata attraverso due processi e condanne per la pubblicazione delle opere dello zio tutore, lo scrittore liberale August Varnhagen von Ense, Assing diventa la compagna del mazziniano Piero Cironi ed entra in contatto con i patrioti toscani. Il suo ritrovo di via Alamanni è caratterizzato da posizioni democratiche e repubblicane, e anche qui si incontrano De Gubernatis, Rapisardi, Imbriani e Dall'Ongaro che vi introduce Giovanni Verga nel 1869. Dello scrittore siciliano Assing recensisce *Una peccatrice* sulla «Neue Freie Press» e *Storia di una capinera* sulla «Abenpost». Pubblicista e biografa, si occupa inoltre di istruzione femminile e della condizione della donna, temi su cui interviene nella rivista «Igea» diretta da Paolo Mantegazza (Mori, 2000).

Un fenomeno pressoché inedito in Italia, che agli inizi del Novecento coinvolge la sociabilità femminile e che sarà destinato a modificarne in parte le forme, è quello dell'associazionismo culturale con intenti militanti più o meno dichiarati. Parte delle relazioni che le donne promuovono in questi anni passano anche dai circoli culturali, nei quali trova espressione una loro più compiuta funzione di indirizzo.

2. Il 'femminismo' di Bianca Maria

Nel clima culturale preparato e tramandato da queste presenze prende forma l'attività di Maria Bianca Viviani della Robbia (1884-1971), esponente dell'aristocrazia fiorentina e discendente di un ramo della famiglia franco-italiana de Larderel, il cui nome resta legato all'industria della produzione dell'acido borico e allo sfruttamento del vapore nella zona delle Colline metallifere toscane (Fattarelli Fischer-Lazzarini, 1992). Viviani della Robbia è stata una scrittrice dalla vocazione precoce e dai molteplici interessi, sebbene il giudizio consolidato sulla sua esperienza intellettuale la descriva intenta alla riscoperta della tradizione per "uscire dalla passività ed attuare un programma di educazione e di elevazione culturale rivolto soprattutto all'interno della propria classe sociale". Un'analisi, questa condotta in occasione dell'esposizione del Fondo de Larderel-Viviani della Robbia negli anni Ottanta (Ferrone, 1982: 81), che se da una parte ha avuto il merito di riconsiderare le tante attività del personaggio per delinearne un profilo complessivo, dall'altra ne ha in qualche misura circoscritto l'identità entro i confini del mondo altolocato di provenienza, al contrario ripetutamente travalicato per l'apertura mentale della marchesa.²

Tornare a leggere certe pagine del "Marzocco" a firma di Bianca Maria, terzo e definitivo pseudonimo adottato dall'autrice,³ è fondamentale per comprenderne le adesioni e gli scostamenti rispetto al pervasivo *milieu* estetizzante di primo Novecento. Alla rivista dei fratelli Orvieto, Viviani della Robbia era arrivata tramite la conoscenza della moglie di Angiolo, Laura Cantoni Orvieto, nei mesi di ultimazione della raccolta di novelle *Le viole di Santa Fina* che avrebbe dovuto segnare il suo esordio nazionale grazie ai tipi di Treves.⁴ Sul "Marzocco", Bianca Maria pubblicherà complessivamente 62

² Pare opportuno riprendere oggi gli studi su Maria Bianca Viviani della Robbia scrittrice e giornalista, per riconsiderarne l'identità intellettuale così cristallizzata: "Alla fine la M.sa Maria Bianca Viviani della Robbia, con il riconoscimento di precise gerarchie intellettuali e relative zone d'influenza, riuscì a dare alla sua opera il significato non di definire l'anima di una scrittrice o di un'artista ma piuttosto quello di raccogliere ed impersonare esigenze profonde di un determinato *milieu* sociale e culturale" (Ferrone, 1982: 81).

³ Il primo era stato Mary White per le novelle pubblicate non ancora ventenne sulla "Rivista per le signorine". Segue Irma d'Acambia per i contributi sulla "Rassegna contemporanea" sulla "Rassegna nazionale" dei primi anni Dieci e per la fiaba *Bucaneve* che esce nel 1913 presso Bemporad, con illustrazioni di Bona Gigliucci.

⁴ L'editore si era dimostrato disponibile alla proposta di stampa che gli era giunta anonima nell'autunno del '13 e così ne scriveva al senatore Guido Mazzoni che aveva assunto un ruolo di intermediazione: "[...] il manoscritto è arrivato un giorno prima della sua lettera. É arrivato anonimo [...]. Ho capito subito che chi scriveva così graziosamente non poteva essere che una donna. Aspettiamo che si riveli. Ed ecco l'enigma rivelato da Lei. Dica dunque alla Marchesa

contributi, tra articoli e recensioni di vario orientamento e argomento, a partire dal 1916 e fino al 1932, anno di cessazione del periodico. Alcuni di questi interventi, nell'immediato dopoguerra, hanno a che fare con l'organizzazione femminile nel clima storico trasformato dalla tragedia bellica e registrano un passaggio importante nella visione del ruolo della donna nella società italiana su cui è istruttivo soffermarsi.

Dedita alla causa nazionale, dopo aver polemizzato a guerra ancora in corso con la pacifista Marcelle Capi per le sue posizioni giudicate antipatriottiche,⁵ Bianca Maria affida al fascicolo del 13 luglio 1919 un articolo di tendenza rivendicativa dal titolo *Una forza sociale: la donna*. Vi esprime le proprie convinzioni su vari aspetti dell'emancipazione femminile e in particolare sul diritto di voto alle donne di cui si discuteva ormai da tempo, rilevando in primo luogo la trasversalità dello schieramento ad esso favorevole, che poteva contare tanto su una sostenitrice laica come Teresa Labriola⁶ quanto sulla cattolica francese Marguerite Augustin Féraud, autrice del volume *La femme devant les urnes*.⁷

Il punto centrale della questione, per Augustin Féraud come per Viviani della Robbia, è il riconoscimento dell'esigenza di una "educazione nazionale femminile" quale premessa indispensabile all'espressione di un voto consapevole. Pur ammettendo che le donne non debbano abdicare a tutto ciò che per secoli ha costituito la loro attrattiva e il loro successo, Bianca Maria le sollecita a prendere atto della ineluttabilità dei nuovi doveri imposti dai tempi, e dunque se la donna dell'Ottocento era "chiusa fra le pareti domestiche, tenuta all'oscuro, tranne poche eccezioni, su ciò che accadeva fuori, istruita molto sommariamente e convinta che suo unico dovere fosse di tirar su bene i

che mi troverà dispostissimo a trattare. Veramente, il momento è cattivo per le novelle in volume quanto è propizio per le novelle in giornali e riviste [...] non vorrei che l'autrice avesse troppa premura, giacché ho molti impegni, e una quantità d'autori... e d'autrici aspettano il loro turno" (dalla copia di mano di Maria Bianca che si conserva nel fondo dell'Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux – di seguito ACGV, Carte Viviani della Robbia, cit. in Ferrone, 1982: 89). Il volume uscirà solo nel 1920.

⁵ *Una voce di donna nella mischia*, articolo apparso su "Il Marzocco" del 27 gennaio 1918, a p. 3 (la collezione del periodico è disponibile in versione digitalizzata nel sito del Gabinetto Scientifico e Letterario G.P. Vieusseux, all'indirizzo <http://www.vieusseux.it/coppermine/index.php?cat=25>). Viviani della Robbia prende duramente posizione contro il libro della giornalista e scrittrice francese *Une voix de femme dans la mêlée*, "manifeste d'une indignée pendant la Grande Guerre", convinta che "la femme est le refuge de la paix". Uscito nel 1916, il saggio è stato di recente riedito con prefazione di Françoise Thébaud (Entre-Temps édition, 2015).

⁶ Assiduamente impegnata su questo versante, Labriola aveva tra l'altro condotto nel 1904 uno *Studio sul problema del voto alla donna* per conto del Consiglio Nazionale delle Donne Italiane,

⁷ Il volume era appena uscito a Parigi e Viviani della Robbia lo discute in questo articolo per il "Il Marzocco", a p. 4.

figliuoli e di rendere la casa piacevole al marito”,⁸ ora i suoi compiti sono diventati altri.

Ogni singolo individuo femminile si mescola alla vita intensa e varia della folla (mito per eccellenza dell’epoca), ha modo di osservare il bene e il male della società, ne vede le brutture, ne ode i lamenti. Rimanere estranee ed inerti equivale a sottrarsi a un impellente dovere di partecipazione ed è opportuno che tutte le donne se ne convincano, anche quelle “dall’anima timida e facile agli sbigottimenti” che preferirebbero vivere silenziosamente e supinamente come le loro nonne. Solo così il corpo elettorale femminile sarà in grado di esercitare la sua forza non appena gliene verrà data la possibilità:

Ormai è passato il tempo in cui potevamo pensare pro o contro il voto alle donne; sappiamo che è un fatto inevitabile e che verrà, prima o poi, portato dalla forza degli eventi, più forse che da volontà definite; invece di perdere il tempo in vani dibattiti, pensiamo al modo migliore di servircene. [...] La scheda del voto sarà, in mano di certe donne, come un oggetto pericoloso affidato ad un bambino. Ci vorrà una mano esperta e cosciente per sapersene valere. Ispiriamo alle donne tutte quel *sensu sociale* di cui la Augustin Féraud dà questa giusta definizione: “C’est être pénétré de cette reflexion, que les actes dont on est l’auteur auront une répercussion sur d’autres existances”.

L’auspicio è che le donne italiane delle più varie condizioni e dei più vari orientamenti possano dare vita a un grande “esercito del bene” e anche se per il momento non si può fare a meno di un indirizzo maschile, la loro autonomia politica è solo questione di tempo, perché “quando la donna vuole può molto, può inverosimilmente”.

Resta da capire, sullo sfondo della speranza del suffragio, il grado di espressione concesso alla volontà femminile all’interno di un ordine sociale ancora fortemente legato al “buon tempo antico” e che alle rare donne interessate alla politica continua ad affibbiare l’etichetta di “political”. Per descrivere i primi passi di quella che appare come una vera e propria alfabetizzazione politica, Bianca Maria cita le fasi del progressivo avvicinamento delle italiane al sistema parlamentare per mezzo della lettura dei resoconti delle sedute della Camera dei Deputati, diventata usuale anche per un

⁸ Di questo tipo di educazione femminile il Fondo de Larderel-Viviani della Robbia offre molteplici testimonianze, tra cui una lettera del duca Scipione Salviati ad Amicie de Larderel, nonna di Maria Bianca, in occasione delle trattative per le nozze tra la figlia Isabella e Gastone de Larderel, avvenuto nel 1871: “Ecco, secondo me, – scrive il padre della sposa – il grande scopo della donna, non quello di brillare nel mondo ma nella propria famiglia e di farne il soggiorno prediletto al marito” (Ferrone, 1982: 55, traduzione dal francese).

pubblico femminile ansioso di seguire collettivamente gli eventi bellici.⁹ A poco a poco, i luoghi in cui si compiono le scelte per il Paese smettono di essere una “regione ignorata” dalle donne e tuttavia, quanto a diventarne protagoniste, la strada sarà ancora molto lunga.

La posizione di cui Bianca Maria si fa interprete nell’articolo *La donna e la politica* è quella di un potenziale elettorato largamente incolto, ma desideroso di partecipare e motivato a conoscere gli indirizzi e i programmi dei partiti che si fronteggiano nell’agone dell’Italia post-bellica. L’autrice fa abilmente leva sul candore dell’ignoranza per mostrare come le proposte della politica maschile, aldilà di principi e proclami, non siano in grado di realizzare ciò che prospettano e per affermarlo senza l’ombra di inutili polemiche racconta l’esito della discussione svoltasi all’interno di una ben intenzionata élite fiorentina:

Un gruppo di donne fiorentine – di quelle che non amano vivere inerti e passive come zattere trasportate dalla corrente – si sono riunite tempo fa ed hanno espresso il comune desiderio che le assillava: fare il proprio dovere di cittadine. Per lavorare politicamente bisogna prima di tutto iscriversi ad un partito. Quale? Quelle donne avevano le loro convinzioni, e non intendevano rinunziarvi; volevano appartenere al partito che fosse l’esponente di quelle loro idee; e interrogarono collettivamente gli uomini più rappresentativi dei partiti medi.

In quelle riunioni avvenne l’incontro delle donne con la politica. Ci siamo avvicinate con una buona dose di umiltà ma anche di... diffidenza a questa illustre Signora di cui tanto avevamo sentito parlare e... parlare; e per prima cosa facemmo ai suoi rappresentanti una confessione che ci torna ad onore, come tutti gli atti di sincerità: abbiamo detto che eravamo ignoranti, e li abbiamo pregati di illuminarci. Essi con molta cortesia e dottrina ci hanno illuminate. Ognuno ci ha esposto il programma del suo partito. Ogni programma era nobilissimo e bellissimo e anche se attuato solo per metà avrebbe dato all’Italia un tale assetto e una tale prosperità da far morire d’invidia i nostri nemici od... amici che dir si voglia perché in questo momento è difficilissimo raccapezzarsi.

Dopo averli ascoltati tutti siamo rimaste perplesse, come un bambino – scusate il paragone puerile – di fronte ad un piatto di pasticcini di forma diversa, ma fatti con gli stessi ingredienti: quale scegliere? quello quadro, quello oblungo o quello tondo? Una Signora ha espresso candidamente il suo pensiero che era poi quello di noi tutte: - Ma noi non vediamo, o vediamo piccolissime

⁹ *La donna e la politica*, “Il Marzocco”, 22 febbraio 1920, pp. 1-2: “Il discutere di politica pareva una cosa da *bas-bleu*, una maniera di fare le originali e le super-donne; e quasi tutte ne rifuggivano. Se dopo un pranzo o durante un ricevimento gli uomini si mettevano a parlare di leggi, o di Ministri, le donne se ne andavano, come fanno – o almeno facevano – le ragazze bene educate quando s’intavolano discorsi un po’ scabrosi...”.

differenze fra i vostri partiti! - Queste parole sorpresero alquanto gli uomini che con lo stesso candore risposero: - Loro non vedono le differenze? Ma noi non vediamo che quelle! -

Evidentemente noi siamo ancora grezze in fatto di politica; e le sfumature ci sfuggono. Ma dal fondo della nostra ignoranza... parlamentare abbiamo avuto un'impressione molto precisa, cioè che in politica anche le cose più semplici diventano complicate. Forse vi è un substrato che a noi neofite sfugge. Noi siamo digiune di ambizioni, di combinazioni, di compromessi, ed entriamo nel regno o repubblica della politica con la candida fede di chi non ha secondi fini. Ma occuparsi di politica disinteressatamente come vogliamo fare noi deve sembrare una cosa nuova ed originale, poiché abbiamo durato un po' di fatica a farci capire. [...]

L'evoluzione dei tempi ha voluto che le donne uscissero dalle loro case e scendessero sul campo della lotta come gli uomini. Molte non auspicarono questo momento, lo paventarono anzi... ma ormai che esso è giunto per forza ineluttabile di cose, sentono di non potersi sottrarre al dovere che incombe.

Le donne dei due partiti estremi sono già al loro posto pronte per il lavoro e magari per la battaglia: ma il fitto nucleo di quelle che non vogliono militare all'ombra di una bandiera rossa o di una bandiera nera, aspettano con impazienza sempre crescente, da quegli uomini che possono dirla, la parola atta ad unirle in un largo e sano e vigoroso partito che abbia di mira il vero bene d'Italia.

La discussione di questi temi sul "Marzocco" è apertissima e l'anno seguente, nel gennaio 1921, Bianca Maria affronta in maniera ancor più decisa la questione dell'emancipazione nell'articolo *Accanto al femminismo*.¹⁰ Preliminarmente l'autrice distingue tra un femminismo rivoluzionario e rivendicativo "vecchio stile" ("la 'femminista' era una donna brutta ed acre, dagli abiti mascolinizzati e dai capelli corti. Non tutte forse furono così, ma il prototipo rimase quello") e un diverso modo di far parte della vita pubblica, che sfrutta quella che Bianca Maria ritiene essere la naturale capacità di persuasione delle donne.

Questa opposizione, fin troppo manichea, risente dell'impostazione del volume di Colette Yver *Dans le jardin du Féminisme*¹¹ che fornisce a Bianca Maria l'occasione per intervenire: "Il femminismo è il frutto dell'orgoglio della donna. [...] Il femminismo è il frutto dell'egoismo dell'uomo", ma forse hanno ragione tutti e due, è la salomonica conclusione. Sta di fatto che nelle considerazioni di Yver la realizzazione femminile, fuori dal recinto della famiglia, passa attraverso un'aspra lotta tra il sentimento e la volontà, per cui la

¹⁰ "Il Marzocco", 30 gennaio 1921, p. 2.

¹¹ Stampato a Parigi da Calman-Levy nel 1920.

donna che sceglie di affermare la propria personalità è destinata all'incomprensione da parte del mondo maschile e ad una inevitabile solitudine.

Bianca Maria non condivide questa visione del presente e trova, anzi, che la possibilità per le donne di determinare la propria formazione sia molto aumentata rispetto a un passato neanche troppo lontano, probabilmente grazie proprio a quel “movimento insurrezionale” delle femministe “vecchio stile” che aveva rivendicato per tutte il diritto alla libertà di scegliere chi e come diventare. Scrive rivolgendosi alle donne del suo tempo:

O fanciulle del secolo XX vi voltate mai qualche volta indietro e volgete mai un pensiero di fraterna pietà a quelle vostre sorelle lontane legate strettamente come mummie dalle cordicelle tenaci delle convenzioni e dei pregiudizi? A quelle vostre sorelle che erano come voi intelligenti e vivaci e sincere, e non potevano formarsi la cultura che volevano, e non potevano muoversi libere all'aria aperta e non potevano dire sempre la verità...

Oggi siamo in piena reazione e le reazioni, si sa, sono sempre, specialmente nelle prime fasi, scomposte ed eccessive. La tirannica severità dei genitori si è liquefatta come la neve ai raggi del sole e purtroppo come la neve disciolta ha prodotto anche del fango. Ciò è deplorabile certo ma non intacca la bontà del principio. Larghezza di vedute non significa debolezza.

Io vedo oggi ragazze colte, robuste e felici la cui personalità si evolve liberamente e che si sposano solo quando pensano di aver trovato la vera felicità. [...]

È il femminismo che ha prodotto questo? Non so, ma non l'avrebbe prodotto certo l'educazione che istillava nelle donne i principî di quella supina rassegnazione e di quella servile tolleranza che davano agio al marito di calpestare impunemente la loro dignità di sposa e di madre.

3. Un programma per le donne italiane

Ci sarebbero voluti ancora degli anni e un'altra guerra prima che l'emancipazione femminile diventasse un concreto programma d'azione politica e che quell'“esercito del bene” auspicato in forme tanto aggraziate da Bianca Maria dalle colonne del “Marzocco” potesse prendere consistenza.

Tra le carte Viviani della Robbia depositate al Gabinetto Vieusseux – non senza un'attenta selezione da parte della proprietaria – si conserva un manifesto a stampa dell'“Unione politico-nazionale tra le Donne d'Italia” che si direbbe testimonianza di una volontà femminista ‘a maglie larghe’. Il progetto parrebbe da ricondursi all'immediato secondo dopoguerra, una specie di antecedente ‘moderato’ dell'UDI che sembrerebbe non essere mai nato o aver

avuto vita effimera.¹² Il programma disegna scopo e indirizzo politico di un'associazione creata per le donne italiane, rivolta alla loro partecipazione alla vita sociale di un Paese nel quale ognuna dovrà poter agire secondo la propria indole e le proprie idee di bene comune e di giustizia. L'intento principale è quello di suscitare una serena discussione sui problemi che interessano l'intera comunità nazionale, come l'educazione, il matrimonio, la maternità, il lavoro, la parità di genere, dando la possibilità a ogni donna "di esprimere la propria convinzione e conoscere quelle delle altre, per giungere a valutare le opinioni dominanti del mondo femminile". Per far questo, è necessario in primo luogo sconfiggere l'ignoranza, strumento di sopraffazione, e preparare le donne di tutte le classi sociali alla "conoscenza intellettuale e morale delle proprie forze e dei propri diritti", per esplicare un'azione vigile e concreta, secondo i principi di disciplina e di rettitudine che sono alla base della vita nazionale.

Il manifesto non è firmato, ma leggendone i contenuti si può immaginare che tra le donne in qualche modo coinvolte nell'iniziativa vi sia stata anche Maria Bianca Viviani della Robbia, che ha inteso lasciarne traccia nel suo archivio personale. Merita portarlo qui di seguito a conoscenza di chi si occupa del fenomeno dell'associazionismo femminile, un quadro entro cui la marchesa fiorentina ha operato dando a più riprese un contributo di idee e di impegno, il cui senso profondo resta l'affermazione del diritto delle donne alla libera formazione della propria personalità e alla partecipazione alla vita collettiva.

PROGRAMMA D'AZIONE DELLA UNIONE POLITICO-NAZIONALE TRA LE DONNE D'ITALIA

SCOPO

I. – L'Unione politico-nazionale è costituita tra le donne italiane d'ogni fede religiosa e di ogni classe sociale, pronte ad unirsi per la difesa dell'ordine e del progresso civile e politico, basati su di una profonda e larga concezione spirituale e democratica.

II. – Per ogni donna che aderisce la Patria deve essere non soltanto idea astratta, alla cui esistenza essa cooperava fino a ieri indirettamente, ma organismo concreto a cui portare l'opera sua fattiva e vigilante.

III. – Scopo precipuo dell'Unione è quello di condurre la donna italiana a partecipare alla vita politica del Paese, con una direttiva rispondente alla propria natura e al proprio concetto di giustizia e di bene.

¹² ACGV, Carte Viviani della Robbia, cass. 43, ins. 22. Ringrazio per la consulenza offertami Patrizia Gabrielli dell'Università di Siena-Arezzo e l'amica Paola Magnarelli dell'Università di Macerata.

IV. – L'Unione vuole, mediante l'adesione di tutte quelle Associazioni, Enti, Giornali e Riviste femminili consentanee alle finalità del suo programma, formare una forza concorde e uno scambievole appoggio attraverso una più vicina conoscenza delle persone e delle idee, proponendosi il completamento concorde nella cooperazione dei due sessi all'attività economica, sociale e politica della Nazione.

INDIRIZZO

L'Unione politico-nazionale intende suscitare serena discussione intorno ai più gravi problemi che interessano la vita morale e civile della Nazione, per dar possibilità ad ogni donna di esprimere la propria convinzione e conoscere quella delle altre, per giungere a valutare le opinioni dominanti del mondo femminile.

I. – L'Unione si propone:

di sviluppare la donna di ogni classe sociale, attraverso l'insegnamento diretto orale e scritto, alla conoscenza intellettuale e morale delle proprie forze e dei propri diritti per esplicare un'azione attiva, concorde e costante, alla difesa e all'incremento dei principii di disciplina e di rettitudine che debbono esser base della vita e della politica nazionale;

di preparare la donna alla realtà della vita e alla sua missione familiare e sociale;

di condurre la donna di ogni classe sociale a considerare il lavoro come dovere individuale sociale e spirituale;

di propugnare la riforma e la diffusione della scuola;

di lottare contro l'ignoranza femminile ovunque per il perdurare di un falso indirizzo sia assunto a sistema.

II. – L'Unione inizierà o appoggerà tutti quei movimenti delle altre associazioni che riguardino:

la difesa della famiglia;

la protezione dell'infanzia legittima e illegittima;

la difesa della minorenni;

i diritti della maternità e la sua difesa;

la ricerca della paternità;

lo studio del problema del divorzio dal punto di vista civile e nazionale.

Intende inoltre svolgere l'unione delle forze femminili consentanee al suo programma, a propugnare tutte quelle leggi che possono tutelare la condizione giuridica e sanitaria della donna e del fanciullo ed esigere il riconoscimento e l'applicazione di quelle già esistenti.

III. – L'Unione propugnerà il riconoscimento delle mercedi e degli stipendi per rendimento di lavoro e non di sesso;

il riconoscimento legislativo del lavoro femminile nell'ambito della casa quale reale contributo economico;

l'incremento allo sviluppo delle industrie agricole femminili promovendo la diffusione dell'insegnamento pratico e di leggi che le appoggino e le integrino;

l'incremento di tutte quelle forme di lavoro più direttamente consentanee all'indole e alla struttura femminile.

L'Unione si propone di indirizzare e condurre la donna previa speciale preparazione, alla direzione e alla sua prestazione operaia per la manutenzione e la nettezza di tutti gli uffici pubblici dello Stato, Provincia e Comune;

alla partecipazione diretta della donna nella piccola economia dello Stato (cancellerie ecc.) e nelle direzioni e amministrazioni ospitaliere e scolastiche;

alla partecipazione diretta nell'andamento interno riguardante l'assistenza negli ospedali e la sorveglianza delle prigioni femminili;

alla penetrazione della donna in tutte le amministrazioni e direzioni delle opere di assistenza civile e in tutte le commissioni d'ordine morale, educativo, sanitario ed economico.

IV. – L'Unione vuole per la donna:

l'equiparità del diritto a tutte le professioni e a tutti gli impieghi;

l'equiparità ai diritti amministrativi e politici.

ESTRATTO DELLO STATUTO

COSTITUZIONE

Art. 1. – La rappresentanza dell'Unione politico nazionale tra le Donne d'Italia è affidata a un Consiglio Direttivo Centrale con sede in Roma, eletto ai termini dell'articolo...

Art. 2. – La sovranità dell'Unione risiede nell'assemblea Generale.

Art. 3. – L'Unione svolge la propria azione e il proprio programma mediante le singole Sezioni che a partire da 10 socie possono costituirsi in ogni parte d'Italia e che in diretto legame col Consiglio Direttivo formano movimento collettivo per il raggiungimento delle comuni finalità.

Art. 4. – Le suddette Sezioni prenderanno nome al luogo di formazione.

Quelle singole socie che non vogliono o non possono iscriversi ad una delle Sezioni potranno farlo direttamente presso la Sezione di Roma.

ISCRIZIONE E ADESIONE

Art. 1. – Possono iscriversi all'Unione politico-nazionale tutte quelle donne italiane di nascita o di nazionalità, di ogni fede religiosa e di ogni classe sociale, che ne condividono i postulati morali e politici.

Art. 2. – Possono aderire tutte quelle Associazioni, Enti, Giornali e Riviste femminili di tutta Italia, che, pur seguendo una direttiva autonoma cooperino alla realizzazione degli stessi ideali.

Le Associazioni, Riviste, Enti e Giornali aderenti non pagano tassa annua; sono rappresentati dalla propria delegata alle assemblee e a riunioni straordinarie, ma non hanno diritto di voto.

Le Associazioni, Riviste, Enti e Giornali aderenti sono chiamati a partecipare con l'adesione ai movimenti e alle manifestazioni il cui interesse diviene generale o nazionale, e sono invitati a dar relazioni della propria attività.

Art. 3. – A sua volta l'Associazione potrà aderire a ogni altro movimento consentaneo al proprio programma dietro approvazione del Consiglio Direttivo.

Art. 4. – Un bollettino quindicinale per le sole socie terrà al corrente della vita interna dell'Unione, dello svolgersi delle pratiche in corso, dell'attività propria e delle altre Associazioni, delle proposte pervenute, delle nuove socie iscritte ecc.

DELLE SOCIE

Art. 1. – Le socie effettive si obbligano ad una quota annua di lire 12.

Art. 2. – Quelle socie che si dichiarano disposte a prestar l'opera loro con la parola e con l'azione attiva (conferenze, scritti, propaganda, prestazione di collaborazione interna anche in minima parte ecc.) saranno dette Socie Cooperatrici pagando una quota annua di sole lire 3.

Art. 3. – Le socie operaie e contadine pagano lire 1.50 annue.

Art. 4. – Tutte le socie hanno eguali diritti.

Art. 5. – La socia che lo desidera può generosamente anticipare cinque e dieci quote annuali, ma in qualsiasi evenienza non avrà diritto a rimborso.

Art. 6. – Sono socie Benemerite Onorarie quelle che offrono una volta tanto una somma da lire 100 a lire 500.

Art. 7. – Sono socie Fondatrici Onorarie quelle che offrono una volta tanto una somma superiore alle lire 500.

Art. 8. – Le socie Benemerite Onorarie e quelle Fondatrici Onorarie per esercitare diritto di voto debbono iscriversi inoltre quali socie effettive come al N. 1

Riferimenti bibliografici

Archivi di personalità. Censimento degli archivi di personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. <http://siusa.archivi.beniculturali.it>

Bagnoli, Paolo (Ed.). (1991). Amelia Rosselli, Lettere a Maria Bianca Viviani della Robbia: 1914-1954, *il Viensseux*, (10), pp. 39-73.

- Betri, Maria Luisa-Brambilla, Elena (Eds.). (2004). *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Capanelli, Emilio-Insabato, Elisabetta (Eds.). (1996). *Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*. Firenze: Olschki.
- Caramelli, Ermengarda (1931). *Figure d'altri tempi*. Renato Fucini – Enrico Nencioni – Marianna Giarré Billi – Giosue Carducci – Edmondo De Amicis. Firenze: Le Monnier.
- Cavallaro, Cristina (2016). L'azienda della carta di Maria Bianca Viviani della Robbia durante la Grande Guerra, *Antologia Vieusseux*, (65), pp. 71-87.
- Ceccuti, Cosimo (1992). Il salotto di Emilia Peruzzi, *il Vieusseux*, (14), pp. 14-22.
- Contini, Alessandra-Scattigno, Anna (Eds.). (2005). *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*. I. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Contini, Alessandra-Scattigno, Anna (Eds.). (2007). *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*. II. Roma: Ed. di Storia e Letteratura.
- Crispino, Anna Maria (Ed.). (1988). *Esperienza femminile nell'età moderna e contemporanea*. Roma: Udi La Goccia.
- De Leo, Mimma-Taricone, Fiorenza (Eds.). (1995). *Le donne in Italia. Educazione/Istruzione*. Napoli: Liguori.
- Fattarelli Fischer, Lucia-Lazzarini, Maria Teresa (Eds.). (1992). *Palazzo de Larderel a Livorno. La rappresentazione di un'ascesa sociale nella Toscana dell'Ottocento*. Milano: Electa.
- Ferrante, Laura-Palazzi Maura-Pomata Gianna (Eds.). (1988). *Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione nella storia delle donne*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Ferrone, Siro (Ed.). (1982). *Della storia di una famiglia in Toscana (1841-1943): industria, nobiltà e cultura*. Firenze: Tip. Il Sedicesimo.
- Furiesi, Barbara (1991). Maria Bianca de Larderel Viviani della Robbia. Profilo di una donna aristocratica (1884-1971), *Rassegna volterrana*, (67), pp. 149-154.
- Magnarelli, Paola (Ed.). (2007). *Donne tra Otto e Novecento: progetti culturali, emancipazione e partecipazione politica*. Macerata: Eum.
- Manetti, Beatrice (Ed.). (2003). *Carte di donne nei fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze* http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/cartedi donne/cdd_13_manetti.pdf
- Melosi, Laura (2001). *Profili di donne dai fondi dell'Archivio Contemporaneo Gabinetto G. P. Vieusseux*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Melosi, Laura-Sisi Carlo (Eds.). (2002). *Dodici donne in Toscana tra Ottocento e Novecento*. Firenze: Polistampa.
- Mori, Maria Teresa (2000). *Salotti. La sciabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*. Roma: Carocci.
- Palazzolo, Maria Iolanda (1984). *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento*. Roma: La goliardica editrice universitaria.
- Rogari, Ubaldo (1992). *Due regine dei salotti nella Firenze capitale: Emilia Peruzzi e Maria Rattazzi fra politica, cultura e mondanità*. Firenze: Sandron.
- Rossi, Giuseppina (1992). *Salotti letterari in Toscana. I tempi, l'ambiente, i personaggi*. Firenze: Le Lettere.

ITALIANAS ILUSTRES EN *LA MUJER INTELECTUAL* DE CONCEPCIÓN GIMENO DE FLAQUER

Teresa Gil García
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Siguiendo la tradición, la escritora Concepción Gimeno de Flaquer, en *La mujer intelectual*, elabora un catálogo de figuras femeninas del siglo XIX, escogidas entre aquellas que llevaron una existencia ejemplar hecha de conocimiento y compromiso. El relato de sus vidas y profesiones reafirma la naturaleza intelectual de la mujer, que bien educada e instruida incluso en actividades tradicionalmente masculinas, es capaz de trazar su camino en beneficio propio y de la sociedad que la respeta. Del repertorio nos interesan las italianas modélicas de aquel llamado “siglo de las mujeres”, un capítulo poco conocido de la recepción cultural italiana en España.

Palabras claves: Feminismo, Siglo XIX, Mujer intelectual, Gimeno de Flaquer.

1. Intención de *La mujer intelectual*

Como le sugería la más preclara tradición clásica¹, la escritora Concepción Gimeno de Flaquer² defendió en su obra *La mujer intelectual*³, que la verdadera

¹ Este apunte nos conduce inevitablemente a mencionar el texto primigenio del que parece proceder el espíritu con que se catalogaron aquellas mujeres dignas de elogiar y recordar a través de la página escrita. El inicio habían sido los ventisiete relatos de carácter etiológico y moralizante de Plutarco, *Mulierum virtutes*, de tanta influencia en el Renacimiento y en la época moderna. El trabajo de Ruiz Montero (2009), entre tantos otros que allí se citan, nos puede servir para recordar el origen y la estructura de este tipo de escrituras.

² Se puede atribuir a nuestra autora, Concepción Gimeno de Flaquer el mérito de ser una de las primeras intelectuales españolas que asumen una posición activa en defensa de la mujer desde la autoridad de su profesión de periodista comprometida. Considerada una feminista moderada en sus reivindicaciones, muestra, sin embargo, una actitud coherente con la época y el ambiente burgués donde se movía; era su propio feminismo “*conservador* en lo ideológico y *furioso* en la expresión” (Andrés, 2007: 56). Más información biobibliográfica sobre esta autora en el catálogo *on line* de *Escritores en la BNE*. Precisamente, el año pasado, 2017, tres escritoras pasaron a formar parte de este portal *on line*. A Gimeno de Flaquer la acompañaron Emilia Pardo Bazán y Mercedes de Velilla y Rodríguez. La BNE promete que, según se vayan incorporando nuevos nombres, se irá creando una sección toda ella dedicada mujeres escritoras. Entre las que ya se encuentran accesibles entre otras María Domínguez, Carmen de Burgos y Rosario de Acuña y Villanueva.

³ La obra que consultamos, *La mujer intelectual* (Gimeno, 1901), pertenece a su colección de ensayos escritos sobre la educación de la mujer. A la labor ensayística se le suma también una obra narrativa extensa accesible *on line* en la Biblioteca Miguel de Cervantes.

esencia del carácter femenino muestra su mejor expresión a través de sus virtudes y cualidades. Y así postulándose a favor del reconocimiento de la aportación de ilustres mujeres a la historia que conocemos, dio forma, en cuerpo y alma, al fruto de esta buena interpretación.

Precisamente, la naturaleza de este catálogo de la Gimeno de Flaquer desvela a los lectores, lectoras mejor, en la España de finales del siglo XIX que ella conocía los métodos de los historiadores, no solo expertos en valorar fuentes y documentos encuadrados en tradiciones diversas, sino también competentes en mostrar e interpretar modelos diacrónicos de aquí y de allá⁴. La dimensión temporal de su registro de mujeres ilustres nos revela que la autora entiende esos procesos de continuidad en las conquistas de género, imposibles de mantener en silencio, desde que sus voces se habían adueñado de su parcela de visibilidad bien merecida. Y también afronta la perspectiva espacial de estas manifestaciones de manera equilibrada para que la amplitud geográfica contribuya a que las lectoras-receptoras de la obra se percaten mejor de que no hay diversidad cultural que separe valores, compromisos y conciencia cívica femenina.

La estructura del texto responde a estos supuestos imprescindibles para que la memoria de las precursoras volviera a ser celebrada como solía ocurrir en la historia. El resultado es una publicación de 286 páginas en una modesta imprenta de Madrid ligada a una institución religiosa⁵, cuya rúbrica es, desde la primera cita de Alfred Tennyson, la importancia de la educación en la construcción de la personalidad femenina: “la mujer puede aprender de todo sin dejar de ser mujer” (Gimeno, 1901:5). Esta premisa de tono pedagógico, en línea con los estudios de magisterio de Concepción, abre las definiciones de *Evas antiguas y modernas*⁶, que exponen de manera inequívoca las reivindicaciones femeninas en una sociedad que habrá de ser necesariamente equitativa. En veintidós capítulos se desgranar aspectos de la vida de estas decenas de heroicas mujeres, vistas en sus particularidades más ejemplarizantes.

⁴ Aunque el texto se centra en las vidas ejemplares de las contemporáneas, sin embargo, también recuerda la autora a las dignas representantes de su género en la historia occidental, aquellas que construyeron la tradición sobre la que se asienta la excelencia femenina. Aquí se menciona a las duquesas de Ferrara, a las Medici, a Isabel la Católica, y a otras tantas mujeres que consiguieron destacar por sus propios méritos.

⁵ Se trata del Asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, a cuya fundadora Ernestina Manuel de Villena dedica todo el capítulo XVII, como representante de la “caridad inteligente” (Gimeno, 1901:205).

⁶ *La Eva antigua y la Eva moderna* es el título del primer capítulo de su obra, donde a modo de introducción la autora expone los conflictos, contrariedades y desajustes de las *Evas*, las de antes y las de ahora, contemporáneas suyas, para mejor contextualizar la eterna cuestión palpitante de la desigualdad de género.

Desde las aristócratas ilustradas, como la infanta de España a quien dedica el libro y que preside el elenco, al cierre meritorio con Concepción Arenal, una lista de astrónomas, científicas, compositoras, escultoras, matemáticas, pintoras, periodistas -ellas mismas colegas de profesión- sirven de modélicas definiciones de la inteligencia en la mujer, esa capacidad determinante cuya impugnada y denigrada en la historia.

El modelo de retrato encomiástico le facilita a Concepción Gimeno su propósito y poder inscribir así también el resultado en un género literario clásico. No le sería desconocido aquel famoso castellano *Libro de las claras e virtuosas mujeres* de Don Álvaro de Luna de la primera mitad del siglo XV⁷. En su espíritu, estos textos laudatorios coinciden en el carácter edificante y utilitario de las vidas narradas, donde sus protagonistas demuestran un carácter decidido y resolutivo en el desempeño brillante de actividades tradicionalmente masculinas. Si en aquella obra de transición al Renacimiento, el Condestable de Castilla Luna, trataba de justificar que entre hombres y mujeres no había diferencias en cuanto a vicios y defectos, con la intención de refutar los argumentos misóginos esparcidos por doquier en tantas opiniones orales o escritas; en la España del siglo XIX, *La mujer intelectual* de Gimeno revisa el sentido y los fines de la vida individual y en sociedad de la mujer, aceptando como premisa definitoria que en “las sociedades bárbaras el poder estaba en la espada y en los tiempos modernos, en la idea” (Gimeno, 1901: 12), lo cual ya es comprender y subrayar el valor de la educación y la importancia del mérito, el esfuerzo y la capacidad intelectual en la construcción de una sociedad *nueva* más justa y equilibrada. El texto de Gimeno es un recorrido por tantas perspectivas variadas e interesantes de participación en los distintos ámbitos sociales donde han destacado esas *Evas modernas*, ciudadanas de un mundo que mejorar. Como vemos, también el concepto de *igualdad* de género tiene un recorrido histórico de significado específico de acuerdo con el tiempo en que se sugiere; y por ser consecuencia de comportamientos y relaciones entre las personas, es noción que se aplica sin fronteras. Con el deseo de que así se escriba por fin la historia de todas, concluye su ensayo Concepción augurando un futuro femenino mejor: “El siglo XIX, siglo de las aspiraciones generosas,

⁷Don Álvaro de Luna, además de asumir diferentes encargos en la Corte Castellana del rey Juan II fue un extraordinario hombre de letras, en cuya producción destaca este texto contrario a la tradición misógina medieval, donde defiende la naturaleza femenina, a través de más de cien “exempla” de virtudes de todo tipo (Luna: 1446). El texto escrito siguiendo el modelo de Boccaccio, *De Mulieribus claris*, sigue una tradición de escritura prefeminista en la historia a la que pertenecen otros textos conocidos: el *Llibre de les Dones* de Francesc Eiximenis, *El jardín de las nobles doncellas* de Fray Martín de Córdoba o *La perfecta casada* de Fray Luis de León, todos ellos dedicados a interesadas receptoras (Hernández, 2002: 264)

ha preparado el triunfo de la causa de la mujer; el siglo XX coronará la obra de su predecesor” (Gimeno, 1901: 271).

Nuestra autora acepta un modelo de feminidad inspirado en las tradiciones más reconocidas y fundamentado en el ejemplo de las intelectuales contemporáneas, si bien adaptado a la nueva realidad de la mujer vigente en España tras las revoluciones liberales: un tipo de actitud que resultaba imprescindible en proyectos políticos de regeneración nacional. Lo hace Gimeno de Flaquer desde una posición moderada, como reconocen las estudiosas de su obra desde distintas posturas⁸, quizá porque no habría podido ser de otra manera en este católico país⁹, con el propósito de definir su categoría y su merecida posición en una sociedad, aún con sus rígidos modelos sociales sancionados en la Constitución vigente con aquel debatidísimo sufragio universal masculino aprobado en el gobierno de Sagasta¹⁰. Su batalla en favor de la dignidad femenina tampoco era un caso aislado en la historia del siglo XIX, y a pesar de que la justicia poética actúa con menos diligencia que el tiempo organizador de la memoria, hay mucho que descubrir aún.

Las mujeres que se interesaban por mejorar su propia vida o las comprometidas con elevar la categoría de sus congéneres tal como la transformación de la sociedad requería, eran una minoría. Y como siempre hay que huir de la generalización desmesurada, el contrapunto lo ofrece la presencia de comprometidas pensadoras que intentaron por caminos poco trillados la misma audacia, abriéndose paso en un clima intelectual privilegiado a pesar de todo, porque era un momento histórico de apertura y empuje¹¹. Reconocemos, sin embargo, que esta conciencia finisecular española hecha de conflictos, expectativas y contradicciones no consiguió impulsar como se debía las reivindicaciones femeninas a la misma altura de las europeas. Seguramente, el rol social lo ceñían condicionamientos arraigados en la tradición de la pequeña burguesía, educada en el respeto de la familia, la religión, las instituciones públicas, llevando a las mujeres por unos tópicos revisitados que

⁸ Haremos mención a dos textos imprescindibles sobre la obra de Gimeno de Flaquer: Arbona- Abascal (2014) y Pintos (2016).

⁹ El texto constitucional de 1876 en su artículo 11, así define la confesionalidad del Estado: La religión católica, apostólica, romana, es la del Estado. La Nación se obliga a mantener el culto y sus ministros.

¹⁰ El sufragio masculino fue aprobado por el Congreso el 26 de junio de 1900, esto es, justo un año antes de la publicación del trabajo de esta autora.

¹¹ El trabajo excelente de los miembros del grupo de investigación *Escritoras y Escrituras* ha desvelado la obra de tantas autoras de la época, que fueron injustamente olvidadas. Nos falta en nuestra historiografía una Virginia Wolf que hubiera dignificado tanto esfuerzo por enriquecer las lecturas de todos, pero ahí están sus nombres, que no son pocos para olvidarlos todos.

harían de ellas lo que se esperaba de los mismos planes de estudio de la Ley Moyano: el alma de la nueva sociedad burguesa con su particular estructura familiar. El *ángel del hogar*, este tópico que ilustra tantas historias en la época, es la mejor expresión del *excelso* destino que le espera.

Precisamente en este contexto tan poco favorable sorprende el propósito de Gimeno de Flaquer por ejemplarizar heroínas en el tiempo de una severa intelectualidad masculina ocupada en asuntos de Regeneración de la casposa cultura patria, un año después de que nuestra Emilia Pardo Bazán constatará de cuerpo presente la escasa conciencia feminista que existía en una España incapaz siquiera de enviar una delegación que nos representara en el Congreso de la Condición y Derechos de la mujer a París: “¿A quién se le iba a ocurrir en España [...] Ni al mismísimo diablo. [...] Cuando digo que a nadie, ¡vamos!, si lo sabré” (Pardo Bazán, 1908:150)¹².

Y a pesar de todo, era muy intensa la repercusión de los movimientos europeos en aquella España de fin de siglo, que daba espacio a manifestaciones de todo tipo y en todos los ámbitos. Se conocían muy bien las corrientes intelectuales de actualidad y se leían a la luz de una tradición cultural que las reinterpretaba, impulsando así los fundamentos de nuestra contribución particular a lo que ahora podríamos definir un *espacio cultural europeo*. La crítica literaria nos ha desvelado que los intelectuales españoles mantenían estrechos contactos con sus colegas allende los Pirineos y que en este intercambio se materializaba la circulación de ideas en unas prácticas, más de importación que de exportación, cuyo resultado reflejaba distintos modelos de recepción. El país no poseía un conspicuo número de receptores -buena parte de la población era analfabeta- y tampoco brillaban las instituciones públicas por su fortuna, pero el empeño de unos pocos ofrece la certeza de que no se trata de una asimilación acrítica, sino una verdadera reconstrucción intelectual de lo que mejor conviene para no solamente comparar sino trascender esta provechosa lección. Alguna entusiasmada escritora también habría de verse atrapada en esta red de intercambios culturales¹³.

Esta nueva perspectiva no habría sido posible sin esa comunicación tan estrecha entre los españoles y sus colegas extranjeros. Y en esta corriente de

¹²Aunque no faltan referencias a los Congresos feministas en esta obra, y a este de París en particular “presidido por Mme. Pognon” (Gimeno, 1901: 269). La autora los califica de *lógicos* por entender que las reivindicaciones femeninas suponen “una moderna evolución, [necesarios para] que se comprenda que el ideal de la armonía social es incompatible con la presión de uno de los dos sexos” (Gimeno, 1901: 268).

¹³ La misma Emilia Pardo Bazán había sido la introductora en España de las tesis del Naturalismo francés. A pesar de su reconocido prestigio, con algún recelo por parte de sus colegas hombres, se lamentaba con mucho humor de que su vida habría sido otra si en su tarjeta hubiera puesto Emilio, en lugar de Emilia...

reciprocidades entre países, Italia aporta su contribución más valiosa y quizá la más apreciada, como representativa de algo imprescindible como era reconocer la distancia cultural y, al mismo tiempo, las afinidades que nos demostraba nuestra común cultura mediterránea. Véase si no, la admiración de Valle-Inclán, Miró o Gómez de la Serna, los tres con la misma actitud, ante la eterna expresividad dannunziana; o al Unamuno intensísimo interlocutor epistolar de Papini y Pirandello, entre otros. Es decir, lo más granado de la intelectualidad patria participaba de alguna manera u otra, por todos los cauces posibles de la mediación cultural, publicaciones periódicas, traducciones, cartas, en la adquisición de una perspectiva más amplia en su interés de renovarse y modificar también el alcance de su expresión¹⁴. Gimeno es una perfecta representante de este sentimiento ávido de conocer otras tradiciones, de adoptar una actitud mental distinta para ajustar el compromiso vital a los requerimientos de lo europeo, o mejor, de la cultura occidental en general. Las intelectuales italianas, por tanto, también ocupan un lugar destacado en su repertorio, y suponemos, como reconocimiento de su deuda en su excelente formación.

2. Las intelectuales italianas

A las ilustres italianas no les dedica un capítulo por entero, como hace con americanas o portuguesas; en cambio, sus nombres salpican todas las secciones a modo de recordatorio de sus múltiples y variadas actividades.

La primera italiana en nombrar es Matilde Serao, que encabeza el título dedicado a las oradoras. De ella Gimeno dice además que es una escritora dotada de una capacidad dialéctica perfecta para explicar la realidad social de su tierra napolitana. Ahora sabemos que la obra de tan insigne autora, propuesta varias veces para el premio Nobel, era muy conocida en España a través de las muchas traducciones, ampliamente citadas y analizadas también en las publicaciones periódicas españolas (Iasci, 2018). Serao es un modelo de referencia para Concepción Gimeno, que escoge una frase suya para definir incluso, pensamos, su propia actitud vital: “La mujer, si no es bella, puede ser

¹⁴ Debo destacar una contribución reciente al análisis de las relaciones literarias italo-españolas, la tesis de Francesco Luti (2012), dirigida por la académica y catedrática de Literatura Carme Riera: *Italia-España, un entramado de relaciones literarias: la “Escuela de Barcelona”*, en cuyos primeros capítulos se pasa revista a este periodo de finales del siglo XIX y principios del XX, con una bibliografía que incluye también los *clásicos* en estos asuntos. Se puede consultar on line.

embellecida por el amor; si es débil, puede adquirir fortaleza para ella y para el que ama; si es pecadora, puede purificarse, redimirse” (Gimeno, 1901: 86). Un modelo de comportamiento, pues, que considerar.

En el capítulo de las periodistas, aparece erróneamente citada una Gualberta Adelaida Beccasi (Gimeno, 1901: 114) y no es otra que una Gualberta Alaide Beccari, comprometida feminista *avant la lettre*, fundadora y directora del periódico *La Donna*, medio excelente de difusión de la lucha por los derechos de la mujer en el recién estrenado Reino de Italia (Pisa, 1982). Desde sus páginas promovía la educación de las jóvenes en el ejercicio de su decidida participación en la sociedad. El programa de concienciación lo llevaba a cabo con ejemplos de mujeres concretas, resaltando los éxitos que acompañaban a estos esfuerzos por conseguir el respeto y la consideración públicos. Un modelo de escrito encomiástico que seguirá Gimeno en estas mismas páginas de *La mujer intelectual*.

Otras musas también están representadas. Las escultoras citadas son Amalia Dupré (Gaze, 1997), Dora Melagari, Adela Mariamé, Luisa Manfrini y Teresa Berlanda, a decir de Concepción, rivales de sus colegas masculinos en arte y entusiasmo (Gimeno, 1901: 156).

El talento musical lo personifica Gabriela Ferrari (Gimeno, 1901: 166). Otra confusión con el nombre de la italo-francesa Gabrielle Ferrari, virtuosa pianista, autora de distintas composiciones, cantatas, operetas y un drama lírico que firma en colaboración con una libretista, Hélène Vacaresco, *Le Cobzar* (Ferrari, 1910).

Las matemáticas, “la ciencia que suele agradar menos a las mujeres” también tienen su efecto benéfico en la vida, “como disciplina que regulariza los actos cotidianos” (Gimeno, 1901:251), a decir de una ilustre representante del pensamiento especulativo señalada por Concepción Gimeno: Maria Angela Ardinghelli. Una eterna enamorada de su Campania natal cuyas excelencias mostraba a los viajeros naturalistas europeos que por el golfo de Nápoles se acercaban. Fue traductora y divulgadora de teorías científicas y miembro corresponsal de la Academia francesa de las Ciencias desde su ciudad (Simili, 2018). A su nombre va unida la escueta mención a Cornelia Fabri (Gimeno, 1901:251), doctora en Matemáticas por la Universidad de Pisa, de quien no tenemos más referencias que su título de estudio. (Simili, 2018).

Desde un punto de vista temático, de las biografías comentadas se podría inferir que las más interesantes para Gimeno son las escritoras, herederas de una tradición sólida, que les garantiza su participación en la vida pública y el reconocimiento general al compartir sus obras con un público femenino, y masculino también, que reconoce sus méritos: “las italianas respiran la cultura, el sentimiento estético en los gérmenes que dejaron en el ambiente aquellas

gloriosas civilizaciones, extinguidas hoy, pero no muertas” (Gimeno, 1901: 146). Recuerda nuestra autora a la Serao, a Gualberta Alaide Beccari; menciona a Invernizzi, Deledda, Nucci, Sperani, Neera, Perantoni, Giacomelli; pero sobre todo exalta a Gemma Ferruggia, a quien le dedica un título propio en este libro (Gimeno, 1901: 142).

El capítulo XII va dedicado por entero a esta periodista, viajera y escritora de ideas brillantes sobre la literatura, las escritoras y sus lectoras. Consiguió muy joven ser reconocida como una excelente novelista y se le abrieron inmediatamente las puertas del espacio público a su voz de analista comprometida con la realidad en un periodo clave en la historia italiana. Sabido era ya en los círculos femeninos que la Ferruggia había hecho un análisis acertado de la situación de las mujeres en este mundo finisecular tan vivo y rico en matices. Había demostrado sutileza y audacia para explicar, desde una perspectiva personal, el itinerario intelectual de las compañeras de generación, cada vez más conscientes de su papel de protagonistas en la vida, obligadas a transgredir normas e impulsar los cambios necesarios.

No habría de encontrar mejor modelo europeo para su fortuna de fina cronista española Concepción Gimeno, pues hace suyos los fines de esa italiana, conocida probablemente solo en un círculo restringido de mujeres intelectuales (Gil García, 2017). No hemos hallado en las bibliotecas visitadas ningún registro de la obra de Ferruggia, y solo sabemos de la especial mención de Gimeno a su singular obra *Follie Muliebri*, que tan bien acogida había sido en una feliz traducción para los países de habla inglesa. La novela es un relato en primera persona donde una voz femenina define con lucidez su condición y narra sus difíciles experiencias vitales, sabedora de que apropiarse de la palabra equivale felizmente a apropiarse del rumbo de la propia vida. En eso consiste la esperada solución femenina, en dar voz a las mujeres para que pudieran escribir su historia, que es la de la humanidad consciente de su verdadero poder. A juicio de Gimeno, la mejor manifestación de su valor proviene también de la superioridad moral que demuestran sobre cualquier varón insigne, tal como ejemplifica el digno comportamiento de Ferruggia: “Háse dicho que Gemma Ferruggia es una Leopardi moderna; pero no es exacta tal aserción. Leopardi convierte la tinta en hiel, y esta escritora no abusa del dolor como elemento estético, aun teniendo el derecho de ser amarga” (Gimeno, 1901: 141). Para Gimeno la verdadera virtud reside en evitar que las dificultades existenciales o el rechazo social sean un obstáculo a una vida en plenitud. Admira a aquellas mujeres que, como Gemma, posan una mirada tolerante y amable sobre las cosas que ocurren, a pesar de todos los inconvenientes. Evidentemente, el camino por recorrer es largo y debe hacerse invirtiendo los valores masculinos desde el principio, priorizando el sentimiento empático, diríamos ahora, hacia

las personas: “La característica del espíritu de Gemma Ferruggia parece que debiera ser la misantropía, y es el humanitarismo [...]. No encontraréis en sus páginas el escepticismo de *Vanini*, la ironía de *Lavedan*, el orgulloso egotismo de Nietzsche” (Gimeno, 1901: 143). Esa ideal conjunción de corazón y cabeza los considera esencia del modelo femenino que Gimeno descubre en Ferruggia, hecho de razonamiento activo e inteligencia afectiva que forjan la sabiduría necesaria para llevar la vida.

Finalmente, la cuestión sería ahora averiguar las fuentes que ha manejado la Gimeno de Flaquer en la ordenación de su repertorio femenino. Una tarea ingente para la que solo el fruto de muchas casualidades nos podría llevar al acierto total. Son mujeres ilustres contemporáneas cuyos nombres, a veces transcritos equivocadamente, solían aparecer en las páginas de los periódicos de lectura obligada para una mujer que reivindicaba su presencia en el mundo. No obstante, lo definitorio de esta obra consiste en el descubrimiento a las lectoras españolas de los nombres y los hechos de intelectuales de todo tipo, lugar y condición, en un momento particular de nuestra historia patria, cuando, nos mirábamos en el espejo continental para avanzar en nuestro proceso de apertura al mundo derribando las barreras que lo impedían.

3. Conclusiones

La idea original de este texto de Concepción Gimeno de Flaquer era la de dar a conocer vidas y obras de mujeres en un momento de profundos cambios sociales en España, y ofrecer ejemplos de confianza en las capacidades femeninas, que aporten una visión amable de un mundo por construir. Las protagonistas de estos capítulos autorizan su desacuerdo con las estructuras tradicionales que las sometían a la ignorancia, mediante la reivindicación de la educación necesaria a la transformación de su condición vital. Las ejemplares italianas que salpican las páginas de esta obra marcan la pauta de la inteligencia femenina, hecha de razonamiento y afecto. El reconocimiento del legado cultural de las intelectuales de aquella península hace más visible el interés de nuestros escritores -y de toda la intelectualidad patria- por un país que había dejado una marca indeleble en el mundo occidental y cuya esencia ahora necesitábamos en España; sobre todo para compensar con ejemplos edificantes la discriminación histórica que las mujeres de nuestro país sufrían todavía.

Referencias bibliográficas

- Andrés Argente, Josefina de (2007). “Oficio de escritoras”. *Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)*. Área de Gobierno de Empleo y Servicios a la Ciudadanía, Dirección General de Igualdad de Oportunidades, Ayuntamiento de Madrid. Ed. *on line*: http://eprints.ucm.es/15141/1/Escritoras_y_periodistas_en_madrid.pdf. [Consultado el 22/09/2018]
- Arbona- Abascal, Guadalupe (2014). A propósito de La mujer intelectual, de Concepción Gimeno de Flaquer, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, N° 767 (mayo-junio)
- Escritores en la BNE: Gimeno de Flaquer. <http://escritores.bne.es/web/authors/concepcion-gimeno-flaquer-1850-1919/> [Consultado el 22/09/2018]
- Ferrari, Gabrielle, (1910). *Le Cobzar. Drame lyrique en deux actes*. París: Enoch.
- Gaze, Delia (ed.) (1997). *Dictionary of Women Artists*, London- Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers,
- Gil García, Teresa (2017). El oficio de escribir, por Gemma Ferruggia, Cerrato, D. (ed.) Desde los márgenes: narraciones y representaciones femeninas. Sevilla: Benilde, pp.70-82.
- Gimeno de Flaquer, Concepción (1901). *La mujer intelectual*, Madrid: Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús. *On line*: <https://archive.org/details/lamujerintelect00flaggoog>. [Consultado el 22/09/2018]
- Hernández Amez, Vanessa, *Mujer y Santidad en el Siglo XV: Álvaro de Luna y El Libro de las Virtuosas e Claras Mujeres*. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 52-53, 2002-2003, págs. 255-288.
- Iasci, M. Laura y Sanz, Amelia (2018). Matilde Serao en la prensa española digitalizada: una colección de referencias. *Repositorio UCM*. <http://eprints.ucm.es/45974/> [Consultado el 22/09/2018]
- Luna, Alvaro de, [1446] (2009). *Libro de las Claras e Virtuosas Mujeres*, ed. de Julio Vélez-Sainz, Madrid: Cátedra.
- Luti, Francesco, (2012). *Italia-España, un entramado de relaciones literarias: la “Escuela de Barcelona”*, Tesis doctoral. *On line*: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2013/hdl_10803_117668/f1de1.pdf. [Consultado el 22/09/2018]
- Pardo Bazán, Emilia (1908). *Cuarenta días en la exposición*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno.
- Pintos, Margarita (2016). *Del sí de las niñas al yo de las mujeres*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Pisa, Beatrice (1982), *Venticinque anni di emancipazionismo femminile in Italia: Gualberta Alaide Beccari e la rivista La donna, 1868-1890*. Quaderni della FIAP, 42, Roma: Federazione italiana delle associazioni partigiane. <https://drive.google.com/file/d/0B8bcCsEzG5UvMjZycEMtcjhrQVk/view>. [Consultado el 22/09/2018]
- Ruiz Montero, Consuelo, Jiménez, Ana María, (2008). Mulierum virtutes de Plutarco: aspectos de estructura y composición de la obra. *Myrtia*, 23, pp. 101-120).
- Simili, Raffaella (coord.) (2018). *Scienza a due voci: Le donne della scienza italiana dal Settecento al Novecento*. Dto. Di Filosofia dell’università di Bologna. *On line*: <http://scienzaa2voci.unibo.it/> [Consultado el 22/09/2018]

II

Representaciones de lo masculino y de lo femenino en la *Querelle des femmes*

ENTRE ESTEREOTIPO Y PARODIA: LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN LA POESÍA BARROCA ITALIANA

M^a Dolores Valencia
Universidad de Granada

Resumen:

Las vicisitudes históricas de la Reforma y, sobre todo, el cambio de costumbres que se produce en esta época, originan una transformación progresiva de la idealizada imagen femenina, que deja de estar asociada a los cánones éticos y estéticos tradicionales para convertirse en una nueva protagonista de la obra literaria. En el presente trabajo se pretende analizar la aceptación o rechazo de la herencia renacentista relativa al ideal de belleza femenina, centrándonos fundamentalmente en la evolución que sufre la imagen de la mujer desde el *Cortesano* hasta la galería de retratos femeninos ofrecida por los poetas barrocos.

Palabras clave: Poesía barroca, estereotipo, belleza femenina.

Como es sabido, en el Renacimiento alcanza un alto grado de perfección la llamada “Gran teoría”, según la cual la belleza consiste en la proporción de las partes. No obstante, en este periodo asistimos también a la aparición de fuerzas centrífugas que empujan a la aparición de una belleza inquieta y sorprendente. La doctrina filosófica neoplatónica contribuyó, de igual modo, a la afirmación de los conceptos de amor y belleza. El amor era percibido como el efecto de la belleza en su portador, y la belleza física, o sea la manifestación externa de la belleza interna, fue rehabilitada y apreciada como el signo exteriormente visible de la perfección espiritual y de la bondad. Así Castiglione en *Il libro del Cortigiano* (IV, LIX: 425) considera la belleza como un trofeo de la victoria del alma al señalar que para alabar cualquier cosa no tenemos ningún término mejor que llamarla *hermosa*:

Ad ogni cosa dà supremo ornamento questa graziosa e sacra bellezza; e dir si po che'l bono e'l bello a qualche modo siano una medesima cosa, e massimamente nei corpi umani; della bellezza de' quali la più propinqua causa estimo io che sia la bellezza dell'anima che, come partecipe di quella vera bellezza divina, illustra e fa belle ciò che ella tocca [...]. Però la bellezza è il vero trofeo della vittoria dell'anima, quando essa con la virtù divina signoreggia la natura materiale e col suo lume vince le tenebre del corpo.

Para las mujeres, por tanto, la belleza era el componente necesario de la virtud moral y como receptoras del amor platónico eran ensalzadas como objetos de perfección. Su apariencia física se esperaba que se ajustase a las imágenes estilizadas y convencionales, tanto pictóricas como literarias, muy alejadas del aspecto real de las mujeres de la época (Quondam, 1991: 303). En la poesía, el modelo de representación de la belleza femenina perfecta había sido sancionado por el modelo propuesto por Petrarca y sus imitadores del Renacimiento y por los tratados neoplatónicos. Este ideal de belleza fue estudiado y difundido también a través de tratados como *I ritratti* de Trissino (1524), el *Dialogo delle bellezze delle donne* de Firenzuola (1548) o el *Libro della bella donna* de Luigini (1554). La escuela de los imitadores de Petrarca se extendió como un reguero de pólvora hasta su consagración en el siglo XVI de la mano de Pietro Bembo¹, que en sus *Asolani* y en sus *Prose della volgar lingua* canonizó el código amoroso y la lengua del *Canzoniere* como modelo lírico por excelencia, siendo el centro de ese mundo poético la amada y su belleza angelical. Para describirla se codificaron una serie de símiles y metáforas asociados a unas características tipificadas, que perduraron durante siglos: dientes-perlas, ojos-flechas, cabellos-oro y muchos más.

Es ya un tópico en el estudio de la lírica italiana del Renacimiento, e incluso del Barroco, señalar el soneto CLVII del *Canzoniere* de Petrarca, *Quel sempre acerbo et honorato giorno*, sobre todo sus dos últimos tercetos, como la composición poética que fija la imagen modélica de la belleza de las partes del cuerpo de la mujer:

La testa ór fino, et calda neve il volto,
hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;

perle et rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci et belle;
fiamma i sospir', le lagrime cristallo (RVF, CLVII, vv. 9-14)².

Sin embargo, esta imaginería no es del todo novedosa, ya que la encontramos en textos poéticos anteriores de la lírica latina, trovadoresca y stilnovística, como tampoco lo es la disposición que presentan estas imágenes

¹ Para Bembo y, en general, para la poesía italiana de comienzos del siglo XVI, resulta muy interesante el estudio de G. Pozzi, "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione", en *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, Firenze, Olschki, "Civiltà veneziana", 27 (1981), pp. 309-341.

² Se ha consultado la edición bilingüe del *Cancionero* de Petrarca de Jacobo Cortines, Vol. 2, p. 544.

en su descripción-loa de la dama, recogida también por la tradición medieval y respetada, con mayor o menor seguimiento, en época renacentista y barroca³. Pozzi en su estudio del problema del retrato de la belleza femenina en prosa y poesía, identifica un canon corto y otro largo, esto es, dos métodos descriptivos. El canon corto, que se usaba en composiciones breves como madrigales y sonetos, incluía los tres componentes fundamentales, cara, manos y pecho, y se centra en el color y la luz; el canon largo, más común en los poemas largos y en la prosa, incluye todo el cuerpo y se centra principalmente en la armonía y proporción de las partes del cuerpo femenino (Pozzi, 1984: 391-436). Valga como ejemplo de esta segunda modalidad la consideración de belleza sobrehumana que hace Don Quijote cuando se aviene a describir a su Dulcinea:

[...] su calidad, por lo menos, ha de ser princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos que los poetas dan a sus damas; que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas” (Libro I, cap. XIII, 98).

La reacción a este modelo tan cerrado y monótono dio lugar a una fuerte reacción crítica que tuvo como consecuencia o el rechazo directo contra el petrarquismo poético o la parodia de su código⁴. El blanco de las críticas no solía ser Petrarca sino sus mediocres imitadores. Escritores como Aretino, Franco, Berni o Doni, mediante la práctica de la parodia de la belleza femenina, mostraron su hartazgo con el canon petrarquista. Así, durante el Renacimiento la poesía paródica, que realiza una transgresión del canon y que no era sólo un pasatiempo divertido, sino una forma de resistencia a los clichés vacíos del petrarquismo, abre un debate sobre el convencionalismo excesivo en el retrato de la belleza de la mujer y prepara el camino a formas poco ortodoxas de representación literaria femenina que aparecieron a finales del siglo XVI y que

³ En el Renacimiento son muy representativas las consideraciones de Pietro Bembo en el segundo libro de sus *Asolani* (*Opere in volgare*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 100-101) y las más detalladas de Bernardino Daniello en su *Poetica* (*Dalla Poetica en Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, p. 292) que nos presentan un orden de enumeración descendente (cabellos, frente, ojos, mejillas, boca, cuello, garganta, pecho, brazos y manos).

⁴ Para el antipetrarquismo en las letras italianas sigue siendo fundamental el estudio de A. Graf, “Antipetrarchismo” en *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888, pp. 45-86.

habrían de continuar en el Barroco⁵. Fue el papel clave de Bembo como propagador del petrarquismo lo que llevó a Berni a componer el soneto a su dama *Chiome d'argento, fino, irte e attorte*⁶ en el que parodia no solo el estilo ampuloso y artificial, sino también el contenido del conocido soneto de Bembo *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*. Utilizando las mismas partes canónicas del cuerpo femenino: cabello, frente, ojos, boca, labios, dientes, manos, y el préstamo léxico directo en palabras como “oro”, “nieve”, perlas” “armonía”, presentes en ambos textos, Berni se burla del topos del elogio de la dama hermosa al trastocar el enlace lógico entre los miembros de la metáfora canónica, o sea entre término real y término imaginario; como cuando evoca la vejez al atribuir la nieve a las cejas de su dama (“ciglie di neve”) en vez de a la frente obteniendo así un efecto cómico (Bettella, 1998: 4).

Debido a los ideales estéticos románticos, nuestra sensibilidad moderna percibe como más distante la poesía barroca que la petrarquista del Renacimiento. La poesía barroca no es sentimental ni subjetiva sino objetiva, no es la expresión de experiencias personales, sino que en ella prima la función social y representativa. Más que al sentimiento se dirige al intelecto e incluso cuando quiere expresar el estado de ánimo, lo hace con medios racionales.

Una de los rasgos característicos de la mentalidad barroca es la combinación de imaginación exacta y efecto sorprendente, que adopta diversos nombres - agudeza, conceptismo o marinismo, entre otros - y que tiene su más alta expresión en la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián: “lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto” (Gracián, 1725: I, 2). Los conceptos han de poseer cierta sutileza o agudeza capaz de sorprender y penetrar en el alma del oyente. Y, a su vez, la agudeza exige una mente despierta, ingeniosa y creativa. La aplicación de la agudeza a la poesía tiene lugar en Italia con el marinismo de Giambattista Marino, y se expresa en una poesía virtuosista cuyo ingenio punzante y conciso y cuyo estilo sorprendente superan ampliamente el contenido. Lo más importante no es la descripción exacta de la belleza de la mujer, sino la capacidad de expresar la multitud de detalles del cuerpo femenino, incluso los que puedan parecer insignificantes como un lunar o los hoyuelos de las mejillas.

En el aspecto temático la lírica marinista se desarrolla fundamentalmente en dos direcciones, como veremos seguidamente: una de tipo espiritual de

⁵ Véase a propósito, R. Macchioni Jodi, “Poesia bernesca e marinismo”, en *La critica stilistica e il barocco letterario* (Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani), Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 261-271.

⁶ La poesía de F. Berni puede leerse en la ed. de E. Chiorboli, *Poesie e prose*, Genève-Firenze, Leo S. Olschki, 1934, p. 79.

ascendencia petrarquesco-tassiana, y otra de tipo realista, aunque en un tono más moderado, que si bien tiene precedentes en la poesía humanista y del renacimiento, adquiere todo su valor fundamentalmente en la poesía satírica del siglo XVII.

Con la llegada del gusto barroco el “yo”, en su relación con el mundo que lo rodea entra en crisis⁷, y “da un sapere di *somiglianze*, ovvero quello rinascimentale, in cui la bellezza femminile era somigliante, o riflesso, della bellezza del mondo, si passa a un sapere delle *differenze*, ossia ad una modalità percettiva che si realizza attraverso le categorie di identità e differenza” (Gorla, 1999: 125-126). Ya no se toma como símbolo del universo femenino a una única mujer, sino a toda una galería de mujeres que, en su variedad, conforman un verdadero grupo.

En la evolución hacia el mundo barroco de esta *donna angelicata o donna simbolo*, puede verse la crisis de la figura femenina en la misma Dulcinea del Toboso que representa un ideal femenino medieval vacío de contenido, convirtiéndose en ejemplo de la fractura irreparable entre la realidad y el símbolo (Gorla, 1999: 127).

Si algo distingue al periodo barroco es la necesidad de explorar la realidad, aunque se trate de un realismo físico y exterior, ajeno a toda interiorización afectiva o psicológica, hecho que trae como consecuencia la ampliación de la materia sobre la que el poeta puede trabajar⁸. Todo se convierte en objeto de la poesía, porque no existe un canon preciso que distinga lo feo de lo hermoso. En este contexto también la mujer deja de estar asociada a los cánones de perfección, virtud o belleza para convertirse en una nueva protagonista de las obras poéticas de la época⁹. Se trata de una poesía, que en su búsqueda ansiosa de novedad, ahora no solo glorifica a la hermosa rubia, morena o pelirroja, sino que es una figura femenina más concreta la que se convierte en objeto de amor sensual; una mujer que ya no es hermosísima y que incluso puede tener algún defecto físico; una mujer que tampoco tiene que ser de extracción noble, sino

⁷ Hasta finales del siglo XVI la categoría de la semejanza jugó un papel muy importante en el saber de la cultura occidental, como señala Foucault “il mondo si avvolgeva su se medesimo: la terra ripeteva il cielo, i volti si contemplavano nelle stelle e l'erba accoglieva i segreti che servivano all'uomo”, (Foucault, 1967: 103).

⁸ Por lo que respecta a la técnica de los poetas barrocos, cfr., entre otros, R. Massano, “Sulla tecnica e sul linguaggio dei lirici marinisti” en *La critica stilistica e il barocco letterario*, Firenze, Le Monnier, pp. 283-301; y el estudio, ya clásico, de T. Elwert, *La poesia lirica italiana del Seicento. Studio sullo stile barocco*, Firenze, Le Monnier, 1967.

⁹ Es muy interesante señalar que, aunque en escasos textos, también se cuestiona la belleza masculina, como hace Lucrezia Marinelli, ya en los albores del siglo XVII, cuando en *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* (1591) subvierte la tradición anterior y exalta la belleza de las mujeres por contraste con la fealdad de los hombres.

que pertenece a cualquier categoría social, desde la señora a la mendiga y que, debido a la Reforma, y más concretamente a los cambios de costumbres de la época, se representa realizando diversas actividades de su vida cotidiana, como leer, peinarse, saltar a la cuerda, danzar, remar, nadar y tantas otras; valgan como ejemplo de esta extensa y variada materia las siguientes composiciones: *Donna che cuce* de Marino, *Bellissima natatrice* de Bernardo Morando, *Bella libraia* de Gianfrancesco Maia Materdona, *La bella ricamatrice* y *Bella donna che scrive* De Girolamo Fontanella, *Bella donna insegnava a far lavori a varie fanciulle* y *La bella ballarina* de Giovan Leone Sempronio o la *Bella astrologa* de Tommaso Stigliani¹⁰.

Sin embargo, estos motivos se tratan de un modo serio, sin una clara intención jocosa. De hecho, como puede observarse, muy a menudo se especifica en el soneto que la dama es “bella” pese a sus taras o defectos. Tal es el caso de los sonetos *Bellissima mendica* de Claudio Achillini, la *Bella nana* y la *Bella zoppa* de Giovan Leone Sempronio, *Bella balbuziente* de Scipione Errico, *Bella pidocchiosa* de Anton Maria Narducci o *Bellissima donna cui manca un dente* de Bernardo Morando, entre otros.

En la poesía amorosa, el tema de la cabellera rubia adquiere especial relevancia en la representación de la mujer, uno de los tópicos más manidos de la tradición petrarquista; el barroco lo tendrá presente, junto a otros elementos típicos como los labios de rubíes, los dientes de perlas, etc., para modificarlos y servirse de ellos de manera diversa a la tradicional mediante el uso excesivo de la metáfora. Con este proceder la mujer pierde la configuración abstracta del petrarquismo y asume “una realtà minerale, d’aurea e gemmea e perlacea essenza”, convirtiéndose en “un lussuoso e raffinato gioiello” (Getto, 1976: 15). En el tratamiento de este tema encontramos cierta desviación del canon anterior en lo que se refiere a la descripción suntuaria de la belleza femenina; la poética barroca, en su búsqueda constante del cambio, sustituirá la cabellera rubia por la de color castaño o negro; representativo de ello es el soneto de Marcello Giovanetti, *Loda una chioma nera*, en el que los sentidos de la vista y el tacto juegan un papel primordial ante la sensación de oscuridad y volumen que quiere dar el poeta tal y como reflejan sobre todo los dos últimos tercetos:

Escon da’ vostri torbidi volumi,
come lampo talor da nube impura,
verso il mio cor d’accese fiamme i fiumi;

¹⁰ Las antologías de las que proceden la mayoría de los poemas barrocos aquí consultados son: L. Felici (ed.), *Poesia italiana del Seicento*, Milano, Garzanti, 1978; G. Getto (ed.), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, Torino, U.T.E.T., 1954, 2 vols. y G. G. Ferrero, *Marino e i marinisti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

Ch'arte fu, non error, se diè natura,
quasi pittor che mesce l'ombre ai lumi,
de la fronte al candor la chioma oscura (Felici, 1978: 74).

Y a las mujeres de cabello rubio de la tradición se unen también las pelirrojas (aspecto no tratado hasta el momento ni siquiera por Tasso), como muestran tanto el soneto de Sempronio *Chioma rossa di bella donna*, en el que la lluvia de fuego de los cabellos de la amada amenaza el corazón del poeta como el madrigal de Pier Francesco Paoli *Capelli rossi*, que por su agudeza reproducimos:

Al color della chioma
sembri cometa ardente,
ed ai lampi de gli occhi un sol lucente.
Spiegghi crine sanguigno,
spargi lume benigno:
oh forme altere e sole!
sotto crin di cometa occhi di sole. (Felici, 1978: 193).

Dentro de los poemas renacentistas destinados a alabar la hermosura de la dama, una de las partes del cuerpo que recibía especial atención eran los ojos, considerados el espejo del alma y el medio por el que los enamorados se comunican sus sentimientos. En estas poesías los ojos son equiparados a las estrellas, al sol, a los rayos o a los relámpagos y a la luz. Dentro de la rica casuística que sobre este tema presenta la poesía barroca, son altamente significativos de la reelaboración de las imágenes petrarquistas normalmente utilizadas los poemas *Occhi lucentissimi*, *Muto parlar di sguardi* y *Occhi che si specchiano* del poeta materano Tommaso Stigliani. En el primero de ellos, que a continuación reproducimos, la imagen de la comparación competitiva ojos-soles presente en Petrarca (“occhi più chiari che'l sole”, RVF., CCCLII, v. 3) y en Bembo (“occhi soavi, et più chiari che'l sole”, Soneto V, v. 3) adquiere tintes extremos en la fuerza que emana de la mirada de la amada capaz de competir en intensidad con la luz solar:

Occhi lucentissimi:
se per sciagura s'ammorzasse il sole
nella celeste mole,
solo de' tuoi begli occhi il lume adorno,
basterebbe à tener la terra in giorno (Stigliani, 1623: 8).

Los ojos, la mirada de la amada como espejo que devuelve la imagen del poeta y que le confirma el efecto producido en ella, es una de las más bellas

imágenes de la descripción petrarquesca en torno a la vista, “specchi del cor” los llamaba Tasso (*Rime*: 221, v. 7), y que en la versión barroca de Stigliani, *Occhi che si specchiano*, pasan a ser el punto de mira y el centro del propio poeta en busca del reflejo de la amada que, a su vez, se contempla en el espejo:

Occhi luce de' miei,
drizzate il vago sguardo,
non al pendente specchio,
ma alla fiamma, ond'io ardo:
ch'in lei vedrete meglio
vostra beltà ridutta.
Bench'à vederla tutta
vi sarebbe mestier d'esser lincei,
occhi luce de' miei (Stigliani, 1623: 10).

No obstante, el poeta barroco no solo pretende cambiar los distintos elementos que conforman la belleza femenina, sino que celebrará también, como había hecho Petrarca, la misma belleza en su conjunto¹¹ añadiéndole otros matices como su ausencia o el deterioro que los años producen en ella. Valga como ejemplo el elogio de la mujer vieja, pero aún hermosa, en la composición *La bella vecchia. Palinodia* de Giuseppe Salomoni:

[...] Sì, sì, bella mia vecchia,
vecchia sei ma leggiadra,
e nel tuo bel la gioventù si specchia;
tu sei vecchia guerriera e vecchia ladra [...]
Canzon, sen vola il tempo:
ma non temer però le sue quadrella,
ché diverrai ne l'invecchiar più bella (Felici, 1978: 87).

Como señalamos anteriormente, en el Barroco se desarrolla el gusto por lo extraordinario, por lo que pueda suscitar asombro y, en este clima cultural, se explora el mundo de lo feo, de lo deforme, de la muerte y del horror, sin temor alguno a contravenir lo que la estética clásica consideraba irregular¹². Ya anteriormente Tasso, el más inmediato precedente de los marinistas, aunque en menor medida, se había permitido algunas licencias como cuando en la quinta octava *Sopra la bellezza*, celebró a la mujer fea justamente a la manera de Berni.

¹¹ Véanse a propósito, las composiciones de Stigliani: *Bellezze superantisi sè medesime* y *Bellezze divinissime* (Stigliani, 1623: 7).

¹² Sobre el concepto de fealdad en la cultura occidental, cfr. U. Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.

No es improbable que el napolitano sirviera de ejemplo a los marinistas, pero parece evidente que “un punto di contatto del marinismo con la lirica bernesca è dato dalla tendenza al grottesco, che trova nella celebrazione del brutto femminile la sua più compiuta espressione” (Macchioni, 1958: 264), como resulta evidente en la composición *Brutta donna adorna di gran gioie* de Ludovico Tingoli, soneto en el que el juego retórico y la agudeza se manifiesta sobre todo en los dos últimos tercetos, puesto que la mirada de la mujer fea no enamora (“invece che lo sguardo i rai diffonda”), se llena los brazos de oros y rubíes; y “la perla, onde la bocca orba noteggia / a l’orecchia plebea quasi per scherno / pende, ed intorno al nero collo albeggia”. Pero, nada consigue con ello porque, como señala despiadadamente el poeta, ese tesoro, como es costumbre, está custodiado por un espíritu infernal: “Ma che stupir, s’è pur decreto eterno / ch’ove rico tesoro arde e lampeggia, / ivi custode sia spirto d’Averno?” (Felici, 1978: 77).

Para concluir y a modo de resumen, habría que señalar que, como es de sobra conocido, la dura batalla emprendida contra la reforma luterana supuso una restricción de la libertad individual para lo que se utilizaron medios represivos con la finalidad de salvaguardar la ortodoxia del mensaje católico. En una fase histórica tan reacia a cualquier forma de apertura a lo nuevo, no sorprende el papel marginal de la mujer en la sociedad, muros domésticos o clausura en los conventos, fundamentalmente. Esta marginación encuentra su reflejo literario en la representación convencional de la figura femenina que permite al poeta retomar el modelo petrarquesco, aunque distanciándose de él, y dando rienda suelta al carácter sorprendente del arte barroco. En concreto, salvando los excesos técnicos de algunos marinistas, el quehacer literario de la corriente barroco – moderada resulta evidente en uno de sus seguidores y resume la poética que subyace en la representación de la mujer en el ámbito poético: “La vera via altro non è che l’unir la purità e l’affetto del Petrarca colla vivezza delle arguzie moderne e colla varietà dei soggetti” (Stigliani, 1623. Prefacio).

Referencias bibliográficas

- Bettella, Patrizia (1998). “Discourse of resistance: The parody of feminine beauty in Berni, Doni and Firenzuola”, *MLN*, 113 (1), pp. 192-203.
- Cervantes, Miguel de (1947). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia.
- Castiglione, Baldesar (1998). *Il libro del Cortegiano*. Ed. De Walter Barberis. Torino: Einaudi.

- Felici, Lucio (Ed.) (1978). *Poesia italiana del Seicento*. Milano: Garzanti.
- Ferrero, Giuseppe Guido (Ed.) (1954). *Marino e i marinisti*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- Getto, Giovanni (Ed.) (1954). *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*. Torino: U.T.E.T.
- Gorla, Paola L. (1999). “Specchi barocchi”: la dispersione dell’eterno femminino. Dall’archetipo femminile cinquecentesco alle donne del don Juan, en *Atti del XVIII convegno di ispanisti italiani*, (pp. 121-130). Milano: Bulzoni.
- Gracián, Baltasar (1725). *Agudeza y arte de ingenio*. Amberes, Juan Bautista Verdussen.
- Petrarca, Francesco (1984). *Rerum vulgarium fragmenta*, en Jacobo Cortines (Ed.), 2 vols. Madrid: Cátedra.
- Pozzi, Giovanni (1984). Temi, *topoi*, stereotipi, en Alberto Asor Rosa (Ed.), *Letteratura italiana. Le forme del testo*. Vol. I. Teoria e poesia, pp. 391-436. Torino: Einaudi.
- Quondam, Amedeo (1991). *Il naso di Laura*. Modena: Panini.
- Stigliani, Tommaso (1623). *Il Canzoniero, diviso in otto libri*. In Roma: ad istanza di Giovanni Manelfi.

“QUE NO SE HA DE ESTORBAR
NUESTRA FIESTA POR NIÑERÍAS”.
TRAVESTISMO, MÚSICA Y EJEMPLARIEDAD:
ANÁLISIS SEMIÓTICO COMPARADO ENTRE DOS
NARRACIONES DE MARÍA DE ZAYAS SOTOMAYOR
Y MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Manuel A. Broullón-Lozano
Universidad de Sevilla

Resumen

El estudio comparado de fragmentos de los *Desengaños amorosos* (De Zayas, 1647) y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Cervantes, 1617), muestra posibles resonancias de la *Querelle des Femmes* en las escrituras hispánicas de los Siglos de Oro. Ambos comparten elementos desestabilizadores: la figuratividad del travestismo, la interdiscursividad de la música y la estructura dialógica de las novelas intercaladas. Ello, en consecuencia, contrapone dos niveles: 1) la parodia de los géneros literarios; y 2) la sátira ejemplarizante de las modas, modos y maneras asociadas a sexo y género, con tal de proponer una relación directa con la estructura general del sentido.

Palabras claves: Travestismo, Música, Género, Ejemplariedad, Cervantes, María de Zayas

1. Premisas: disidencia y antífrasis ante la *Querelle des Femmes*

El sentido de todo fenómeno significativo es revisable a través de la re-proposición de su forma, cualquiera que sea la sustancia en la que aparezca manifestada. Así pues, las operaciones que se quieran realizar para consolidar o impugnar el “sentido común” –que ya nunca más podrá denominarse mediante tan pretenciosa fórmula– requieren de una alteración, trasposición, inversión o neutralización, jugando con los mismos elementos textuales que aparecen manifestados; sea en la superficie –como es propio del juego artístico–, sea en el nivel abstracto de la inmanencia –pues esa es la tarea que corresponde en rigor a toda teoría crítica–.

Las escrituras de la *Querelle des Femmes* pueden resultar interesantes desde esta doble perspectiva. En primer lugar por su carácter marginal, puesto que enuncian sus textos desde una posición liminar en el ecosistema cultural: tal es el penoso lugar al que las ha relegado la cultura hetero-patriarcal. Y en segundo lugar, porque su proyecto de disidencia con respecto a las formas y las normas

dominantes, permite cuestionar cuáles son las leyes —el sentido— que rigen cualquier práctica o fenómeno significativo dentro del sistema semiótico que es la Cultura.

A la vista de tales propósitos, particularmente interesantes resultan aquellos periodos que en la Historia de las Artes aparecen caracterizados sobre la tensión entre manierismo y barroco (Orozco, 1988). En ellos, los signos tienden a mostrar el doble fondo de la forma, cuando no el lado irónico de la existencia. Pero no sólo. Mientras que la sátira o la parodia retuercen los tópicos y los géneros asentados en el centro del ecosistema cultural, las expresiones carnalescas (cfr. Bajtin, 2005: 13-43), en tanto que proponen una deformación a través del “mundo al revés”, desplazan todo el repertorio simbólico hacia los márgenes del sistema (Lotman, 1999: 112-158).

Con tal de indagar este tipo de mecanismos semióticos se analizarán dos manifestaciones barrocas concretas: el capítulo octavo del tercer libro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), y el *desengaño* sexto “Amar sólo por vencer” de la *Parte segunda del sarao ó Desengaños amorosos* (1647), de María de Zayas y Sotomayor (1590-¿?). Ya que mucho se ha escrito en torno a ambos términos de la comparación, aquí se fijará la atención sobre un motivo concreto, el del *travestismo*, práctica situada en lo marginal de lo normativo del sexo y del género, y por tanto, de la asunción colectiva del “sentido común”. El travestismo ejerce allí la función de una *antífrasis*¹ en dos niveles: 1) en un nivel estilístico/retórico macrotextual, especialmente, por medio de fenómenos de interdiscursividad, como pone de manifiesto a la aparición de la música como elemento que rompe con el orden natural para instaurar otros órdenes posibles; y 2) en el ámbito estilístico/figurativo, en lo que atañe a la figuratividad del personaje excéntrico.

2. *Devenir mujer con el Persiles*

2.1. Enunciación y efecto de sentido ejemplar: *atestatio rei visae*

Bien es sabido que la adscripción de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* a los modelos de la novela griega o a la novela de aventuras proporciona un cauce narrativo idóneo a través del motivo temático del viaje (Casalduero, 1975;

¹ Si la retórica define la *antífrasis* como “designación de personas o cosas con palabras que signifiquen lo contrario de lo que se debiera decir” —según el *Diccionario de la Lengua Española*—, cuando en vez de palabras se usan los modos y maneras antropológicas, este demuestra ser un funcionamiento racional general desde el cual cuestionar 1) el proceso mismo de simbolización, 2) la articulación de la estructura de la significación y 3) la atribución del sentido.

Alarcos Martínez, 2014). De tal suerte que en cada etapa que cubren los protagonistas de la historia principal se van intercalando otros relatos menores, cada uno de ellos con sus propios temas, personajes y hasta reglas semánticas². En este tipo de estrategias recurrentes durante la forja de la novela moderna – como señala Carlos García Gual (1972)– las historias intercaladas bien podrían funcionar independientemente, como sucede de hecho en las *Novelas ejemplares* cervantinas³. Sin embargo, en la escritura del *Persiles* hay un matiz añadido: colocados en sucesión, los episodios establecen entre ellos una relación dialógica (Bajtín, 2004: 67)⁴ –hoy diríamos un “montaje”, tomando prestado el término del lenguaje cinematográfico–.

Así sucede al comienzo del capítulo octavo del tercer libro del *Persiles*: los peregrinos de la historia principal atraviesan la Península Ibérica durante su viaje hacia Roma, centro de la cristiandad –y por tanto de la normatividad–. A su paso por la Sagra Toledo⁵, al final del capítulo séptimo, mantienen una

² Como es propio de la novela griega, con la que Cervantes pretende rivalizar comparándose explícitamente con Heliodoro en varios de los prólogos de sus obras anteriores; pero también de la tradición clásica –*Eneida*, *Odisea*...– o de la oriental –*La historia del marinero náufrago* y *Los siete viajes de Simbad el marino*, a partir del siglo XVII incluido en *Las mil y una noches*–, con la estructura de “islas” o “jornadas” sucesivas en cada una de las cuales el héroe-navegante encuentra un universo distinto con una prueba que debe afrontar hasta completar su viaje.

³ Cervantes, de hecho, presume de ser “el primero que [ha] novelado en lengua castellana” imprimiendo a las *novelle* italianas un sello de originalidad: “son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma” (2015: 22). Con las *Novelas ejemplares*, de hecho, opta por una autonomía con respecto a los modelos narrativos intercalados del *Decameron* de Boccaccio o de *Las mil y una noches* en la tradición oriental; desde la estética derivada del *Novellino* de Masuccio Salernitano.

⁴ La “dialogía” definida 1) como sintaxis macrotextual entre elementos dispares que entran en relación conflictiva, y 2) como “dialéctica de materiales” que, yuxtapuestos entre sí, producen un debate en un orden profundo, que remite a una relación directa con la configuración formal del sentido (cfr. Barroso Villar, 2007: 42 y ss.).

⁵ Me parece importante señalar el espacio de esta novela intercalada dentro de la novela principal: La Mancha, que funciona como espejo invertido de la corte y la civilización. Dicho “topos” literario puede considerarse como “heterotopía”, en el sentido de Michel Foucault (1986: 19): “el espejo existe realmente y tiene, en el lugar que ocupó, una suerte de efecto de devolución; es a partir del espejo que yo me descubro ausente en el lugar donde estoy, ya que me estoy viendo allá. A partir de esta mirada que de alguna manera se dirige hacia mí, desde el fondo de ese espacio virtual que está al otro lado del cristal, retorno hacia mí y vuelvo a dirigir mis ojos hacia mí-mismo y a reconstituirme donde estoy”. Y en concreto, La Mancha sería una “heterotopía de desviación”: “o sea aquellas donde están colocados los individuos cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida” (op. cit.: 20). En el episodio de Sierra Morena de la primera parte del *Quijote*, durante la historia de Cardenio, el funcionamiento que encontramos es similar: situado en la periferia, en un lugar remoto y de difícil acceso, el comportamiento del loco genera una relación desestabilizadora respecto del sentido que rige el espacio cultural normativizado. En el caso de Cardenio, esa norma es la del

animada conversación en la que el polaco Ortel Banedre –o Martín Banedre– cuenta en primera persona su autobiografía de “infelicitísimo malcasado”⁶, despechado y querellado –judicialmente– contra una mujer de Talavera (2002: 500-506). Al finalizar este apasionado coloquio con el personaje colérico, algo inesperado sucede. El escenario cambia, y el narrador extra-diegético desvía nuestra atención desde el centro –la Ley de la Corte que ha de juzgar el caso de Martín, y Roma, la norma cultural a la que se encaminan los peregrinos– hacia la periferia –la visión del *locus amoenus* en el Tajo con la evocación de las *Églogas* de Garcilaso de la Vega y la alegre fiesta de las doncellas en un espacio natural y escondido–. De este modo, la “novela” del malcasado en el capítulo siete entra en relación dialógica y conflictiva con cuanto veremos que sucede a continuación.

Razonemos un momento sobre la importancia de la arquitectura enunciativa que articula este contraste. En el momento en que la historia intercalada se “engancha” en la estructura del discurso principal, los peregrinos pasan de ser los protagonistas del enunciado a convertirse en el punto de partida de la nueva enunciación: vemos y sabemos porque ellos ven. También serán los enunciatarios dentro del fragmento desgajado, puesto que se presentan como testigos. La enunciación secundaria es además una enunciación dramática, subrayada por la configuración topológica teatral: los peregrinos miran y se admiran de lo que sucede sobre el improvisado escenario en el que, de pronto, aparecen las doncellas.

Se observan, pues, dos mecanismos textuales. El primero consiste en el recurso retórico –absolutamente convencional en los Siglos de Oro⁷– de la *atestatio rei visae*, por el que el testigo ocular da cuenta de un “extraño suceso” que, a pesar de su apariencia increíble, se percibe como verdadero. En consecuencia, el narrador extra-diegético de la historia principal se integra en la focalización de los testigos del episodio desgajado. Como resultado de esta *mise-en-abîme*, las instancias del enunciator y del enunciatario tienden a proyectarse recíprocamente en todos los niveles, integradas como “figuras de

repertorio del amor cortés (cfr. Juárez-Almendros, 2004: 41-42). Veremos más adelante que la ambientación “heterotópica” de Madrid responderá a un funcionamiento similar en los *Desengaños* de María de Zayas, con la finalidad de cuestionar los modelos pasionales de la novela cortesana.

⁶ Sobre el tópico de los malcasados y la sátira del matrimonio en los siglos XVI y XVII, vid. López Martínez, 2015. El propio Cervantes alcanza cotas delirantes en torno a este mismo tema en su entremés *El juez de los divorcios*: una verdadera carnavalización de la afectividad católica post-tremtina (2016: 1097-1109).

⁷ “Atestado de todo lo que vio”; “según lo cual el narrador dice que se enteró del caso por el protagonista o por un testigo del mismo” (Olivares en Zayas, 2000: 56; cfr. Welles, 1978: 302).

marco” (sic. Marin 1988)⁸: el testigo ocular se proyecta a un tiempo sobre el narrador principal y sobre el “discreto lector” (figura 1).

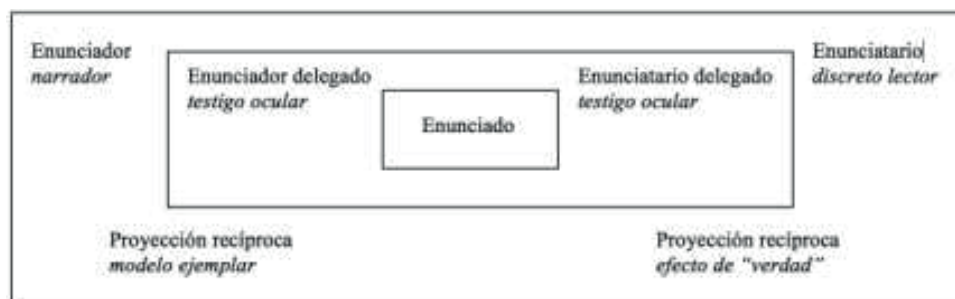


Figura 1. Cuadro figurativo de la enunciación en el *Persiles*.

El segundo mecanismo textual se desprende del hecho de que las “figuras de marco” se sitúen en los márgenes del escenario. Desde allí, entre bastidores, dichas figuras reaccionan a los acontecimientos y los valoran. En la escritura cervantina, además, los frecuentes recursos retóricos de apóstrofe inscriben en el artificio enunciativo una lectura ejemplar del suceso enunciado en segundo grado, puesto que el narrador, proyectado sobre los testigos, juzgará y ofrecerá un modelo moral al término del mismo.

2.2. Interdiscursividad: la música como operador intermodal

Los peregrinos, como se ha visto, se sitúan en el margen de la escena asumiendo el rol de espectadores al paso de una “junta de bailadoras” (2002: 508). Forman parte de ella “infinitos y alegres instrumentos”, “montones de doncellas, sobre el mismo sol hermosas” y “muchos zagales” por fuera, “de blanquísimo lienzo vestidos y con paños labrados rodeadas las cabezas”. Así pues el desfile precedido de fanfarrias realiza el efecto escénico de alzarse el telón. Se abre la “caja escénica” y se opera el cambio enunciativo y temático: “uno tocaba el tamboril y la flauta, el otro el salterio, éste las sonajas y aquél los albogues. Y de todos estos sonos redundaba uno solo, que alegraba con la concordancia, que es la música” (op. cit.: 509-510).

⁸ Louis Marin desarrolla el concepto de “figura de marco” a partir del análisis de los textos visivos, especialmente de la pintura del barroco europeo. Otras visiones del concepto desde el estudio de la *enunciación enunciada* (Greimas y Courtés, 1982 I: 146) demuestran que este recurso está presente en todo tipo de textos, como son en este casos los literarios. Ello da lugar a una interesante indagación sobre los procesos de figurativización en el discurso (vid. Lancioni, 2015: 25-42). Lo cierto es que en este fragmento del *Persiles* los peregrinos/testigos pasan a ser los responsables de un enunciado visual que se muestra como “ut pictura poesis” –“como la pintura, así es la poesía”–.

Llama la atención que los instrumentos mencionados no son los instrumentos “nobles” de la corte, como las violas o el laúd del cortesano pintado por Cariani en el siglo XVI, sino otros de tipo dionisiaco: la percusión de tambores y sonajas, o la flauta de la Arcadia en la mitología clásica⁹. Desde una lectura sonora¹⁰ del pasaje se ha de poner de manifiesto la antítesis entre la estridencia de la cólera¹¹ de Martín Banedre al final del capítulo siete y la armoniosa melodía del desfile femenino en el octavo.

En esta armonía, las mujeres ocupan el lugar principal de la escena. Su proporcionada belleza aparece manifestada por una serie de signos, a saber:

[...] la rusticidad de sus galas se aventajaba a las más ricas de la corte, porque si en ellas se mostraba la honesta medianía, se descubría asimismo la estremada limpieza: todas eran flores, todas rosas, todas donaire, y todas juntas componían un honesto movimiento, aunque de diferentes bailes formado, el cual movimiento era incitado del son de los diferentes instrumentos ya referidos. (op. cit.: 510)

Son mujeres “rústicas” y marginales, separadas de la centralidad de la corte. Vienen solas, luego no pertenecen a ningún hombre. Es más, los varones que las acompañan no son hombres del todo, sino “zagales” cándidos, “de blanquísimo lienzo vestidos”, y por tanto asexuados —no-mujeres y no-hombres al mismo tiempo—. Mas la agradable visión cesa repentinamente, cuando en el centro de la escena irrumpe el escándalo, el delito que contraviene las normas. La música, en consecuencia, acompaña a una situación desquiciada, a lo carnavalesco, al comportamiento fuera de las normas:

— ¡Ah, Tozuelo, Tozuelo, y qué de poca vergüenza os acompaña! ¿Bailes son éstos para ser profanados? ¿Fiestas son éstas para no llevarlas sobre las niñas de los ojos? No sé yo cómo consienten los cielos semejantes maldades. Si esto ha

⁹ La flauta, también llamada “siringa”, aparece en estos términos liminares en la historia del dios Pan y la ninfa Siringe. Así lo cuenta Ovidio en las *Metamorfosis* (I, 1169-1177): “Y cuando Pan su ansia y pena insana/ pensó acabar, habiéndola alcanzado,/ abrazando a su ninfa soberana,/ se halló con unas cañas abrazado,/ y mientras allí suspira, en un instante/ habiéndolas el viento meneado,/ salió un sonido de ellas, semejante/ a quien se queja, dulce y amoroso,/ que aficionó en el extremo al nuevo amante” (1990: 35).

¹⁰ Considero perfectamente pertinente realizar un análisis sonoro del *Persiles*, que ya se abre con un sonido desprovisto de la semántica del signo lingüístico, no sin embargo carente de sentido, como bien hemos aprendido de la semiótica musical: “Voces daba el bárbaro Corsicurbo [...] y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba” (op. cit.: 52).

¹¹ Sobre el estudio de la cólera como efecto de sentido, vid. Greimas, 1989: 255-264.

sido con sabiduría de mi hija Clementa Cobeña, ¡por Dios que nos han de oír los sordos! (íbid.)

El travestismo del muchacho en seguida choca con la ley que representa el hablante por dos motivos: 1) es el padre de Clementa –la autoridad paterna–; y 2) es quien “parece ser el alcalde” –la autoridad legal–. Sin embargo otra ley, otro padre y otro alcalde, desacreditan al primero invirtiendo el razonamiento:

– Pedro Cobeño, si os oyese los sordos, sería hacer milagros. Contentaos con que nosotros nos oigamos a nosotros, y sepamos en qué os ha ofendido mi hijo Tozuelo, que si él ha dilinguido contra vos, justicia soy yo que le podré y sabré castigar.

A lo que respondió Cobeño:

– El delinquimiento ya se vee, pues siendo varón va vestido de hembra; y no de hembra comoquiera, sino de doncella de su Majestad, en sus fiestas; porque veáis, alcalde Tozuelo, si es mocosa la culpa. Ténome que mi hija Cobeña anda por aquí, porque estos vestidos de vuestro hijo me parecen suyos, y no querría que el diablo hiciese de las suyas, y, sin nuestra sabiduría, los juntase sin las bendiciones de la Iglesia; que ya sabéis que estos casorios hechos a hurtadillas, por la mayor parte pararon en mal, y dan de comer a los de la audiencia clerical, que es muy carera¹². (op. cit.: 510-511)

El escándalo es patente, pues no sólo profana la institución matrimonial protegida por el halo sagrado de la religión. El joven, además, bajo el poder y las indicaciones de una mujer, Clementa Cobeña, usurpa la pompa y el boato de las ceremonias de la corte, efecto carnavalesco que sin duda amplifica el artificio.

2.3. *La fiesta de las mujeres: travestismo, subversión y ejemplariedad*

¿Por qué Tozuelo se traviste? ¿Por qué el varón ocupa en la boda el lugar el de la novia? Se descubre el motivo de esta farsa:

A esto respondió por Tozuelo una doncella labradora, de muchas que se pararon a oír la plática:

– Si va a decir la verdad, señores alcaldes, tan marida es Mari Cobeña de Tozuelo, y él marido della, como lo es mi madre de mi padre y mi padre de mi

¹² Aparece aquí con claridad un componente antinormativo bajo el velo de lo cómico. El mismo procedimiento lo encontramos al final en el entremés *El juez de los divorcios*, en donde el juez y el procurador son rufianes que reconocen que su audiencia carece de poder alguno: “que todo el mundo ponga demandas de divorcios; que al cabo, al cabo, los más se quedan como estaban y nosotros habemos gozado del fruto de sus pependencias y necedades” (2016: 1108).

madre. Ella está en cinta, y no está para danzar ni bailar. Cásenlos, y váyase el diablo para malo, y a quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga.

– ¡Par Dios, hija! –respondió Tozuelo–. Vos decís muy bien: entrambos son iguales; no es más cristiano viejo el uno que el otro; las riquezas se pueden medir con una misma vara. (op. cit.: 511-512)

El travesti no plantea una transmutación del cuerpo masculino como cuerpo femenino, sino una operación retórica de antífrasis que no esconde el artificio de que se vale. De tal modo que Tozuelo no es un trans-sexual, sino un no-hombre que disocia su sexo masculino y su opción heterosexual del repertorio de signos culturalmente asociados a la masculinidad. Masculinidad que detenta en cambio el escuadrón del alcalde que interrumpe la fiesta con violencia y agresividad. Así pues, la categoría semántica que rige en esta textualidad no es la oposición binaria entre contrarios hombre/mujer del término complejo, sino la oposición lateral del término contradictorio en el cuadrado semiótico que opera la neutralización: hombre/no-hombre y mujer/no-mujer (figura 2).



Figura 2. Cuadrado semiótico: término complejo y término neutro.

Tozuelo necesita de esta operación de travestismo, necesita “devenir mujer” para afirmar su masculinidad y restaurar su opción heterosexual por Clementa. Toma el disfraz para sacar a relucir un hecho: la relación extramatrimonial e ilegítima de los amantes se ha consumado en una elección corporeizada, erótica y marginal; previa y ajena al casamiento institucional.

– Ahora bien –replicó Cobeña–, llamen aquí a mi hija, que ella lo deslindará todo, que no es nada muda.

Vino Cobeña, que no estaba lejos, y lo primero que dijo fue:

- Ni yo he sido la primera, ni seré la postrera que haya tropezado y caído en estos barrancos: Tozuelo es mi esposo, y yo su esposa, y perdónenos Dios a entrambos, cuando nuestros padres no quisieren.
- Eso sí, hija –dijo su padre–: ¡La vergüenza por los cerros de Úbeda, antes que en la cara! Pero, pues esto está ya hecho, bien será que el alcalde Tozuelo se sirva de que este caso pase adelante, pues vosotros no le habéis querido dejar atrás. (2002: 512)

Ahora bien, el embarazo de Cobeña puede resultar ambiguo. O bien fue burlada por Tozuelo –de ahí los “barrancos” y “caídas” que refiere... y la extraña recomendación paterna–, o bien es el resultado de su libre albedrío, disponiendo del deseo y del goce erótico, de modo que la naturaleza ha confirmado de antemano aquello que la sociedad ahora debe admitir sin vacilar.

En definitiva, la acción carnavalesca de travestirse es una inversión que rompe la lógica de oposición binaria de los signos y señala que la posición de los sujetos en la escena es algo más que la que les ha sido asignada culturalmente (Bronfen, 2001: 219; cfr. Butler, 2002). El travestismo no es un fin en sí mismo, sino que al modo de una operación de antífrasis, el sujeto debe pasar por ese estado transitorio con tal de hacer un alegato en contra del matrimonio de conveniencia –las viejas costumbres de la moral del cristiano viejo– y a favor de la libre elección de los amantes –la reacción satírica, paródica y anticortesana–. El erotismo se sitúa así como un valor marginal que desestabiliza el centro (Joly, 1992: 7-19). Es por ello que tal revelación se sirve además de una polifonía, a través de la cual polemizan dos generaciones: la de los alcaldes, de mayor edad y autoridad, y la de los apasionados jóvenes:

- ¡Par diez –dijo la doncella primera–, que el señor alcalde Cobeño ha hablado como un viejo! Dense estos niños las manos, si es que no se las han dado hasta agora, y queden para en uno, como lo manda la Santa Iglesia Nuestra Madre, y vamos con nuestro baile al olmo, *que no se ha de estorbar nuestra fiesta por niñerías*. Vino Tozuelo con el parecer de la moza, diéronse las manos los donceles, acabóse el pleito y pasó el baile adelante: que si con esta verdad se acabaran todos los pleitos, secas y peladas estuvieran las solícitas plumas de los escribanos. (2002: 512-513)

El consentimiento “natural” queda confirmado por una mujer labradora y anónima, quien habla con rectitud y razón capaces de convencer a los testigos. No es ni un alcalde, ni un sacerdote, ni un juez... es una mujer de los márgenes. Con ello retorna el discurso al primer nivel enunciativo, de modo que el narrador y los testigos ofrecen la moraleja de esta pequeña novelita ejemplar: “Quedaron Periandro, Auristela y los demás peregrinos

contentísimos de haber visto la pendencia de los dos amantes, y admirados de ver la hermosura de las labradoras doncellas, que parecía, todas a una mano, que eran principio, medio y fin de la humana belleza” (op. cit.: 513). El desenlace de la secuencia es positivo: salen a relucir la verdad –se deshace el disfraz–, la bondad –se ha actuado con juicio– y la belleza –la hermosura de los cuerpos rima con la perfecta armonía musical–. Si bien este final contraviene ciertos elementos del “sentido común”, como pueden ser el matrimonio de conveniencia o el sometimiento al varón, también consolidaría otros elementos culturales desde un tono didáctico-moral, como la unión heterosexual que “por naturaleza” es bendecida mediante la función reproductiva asignada a la mujer embarazada. La alusión a la “Santa Iglesia nuestra madre”, alineada con el simbólico olmo, tampoco es baladí: el desenlace re-centra los desmanes carnales en función del destino de los peregrinos, Roma, capital de la cristiandad.

4. “Amar sólo por vencer”

4.1. El sistema del *Sarao*: una escritura “querellada”

“Amar sólo por vencer” es el sexto episodio de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* (1647)¹³, continuación de *El honesto sarao* o *Novelas amorosas y ejemplares* compuestas por María de Zayas y Sotomayor y publicadas en Zaragoza en 1637, una década antes. Tomadas ambas partes en común, se trata de un conjunto de “novelas ejemplares”, como las cervantinas. Sin embargo existen algunas diferencias

En primer lugar, María de Zayas establece un hilo conductor que conecta las historias intercaladas. En la historia principal, una narradora extra-diegética –pues aparece sexuada– cuenta cómo Laura, madre de la hermosa pero enferma Lisis, encomienda a varios personajes que cuenten historias “verdaderas” y “entretendidas” para celebrar las Pascuas (2000: 167). En *Novelas amorosas y ejemplares* de 1637, los narradores serán cinco damas y cinco caballeros, alternándose entre ellos con “una máscara, música, bailes, danzas, un entremés y suntuosas cenas” (op. cit.: 168). En los *Desengaños* de 1647, aunque Laura convida al “sarao” a caballeros y damas, esta vez sólo concede a aquellas el puesto de narradoras. Unas veces los relatos se presentan como

¹³ Se citará la edición de Suárez Figaredo de 2014, puesto que compara la edición de Alicia Yllera de 1947 con la *princeps*, enmendando los defectos ortográficos, sintácticos y de puntuación de la primera, y respetando la estructura original en tres noches y siete “desengaños.”

“historias verdaderas” mediante la *atestatio rei visae*¹⁴, y otras, se enuncian en primera persona, al modo de la autobiografía. Aunque estas novelas intercaladas podrían funcionar con independencia perfectamente, Zayas las integra en la historia-marco desde una estrategia dialógica. Así es que van pautando el compás afectivo de la protagonista con respecto a don Juan, “caballero mozo, galán, rico y bien entretenido” (op. cit.: 168), quien no corresponde su amor y prefiere a Lisarda, prima de Lisis. De ahí el tránsito hacia el desengaño en la segunda parte.

El espacio de la fiesta adquiere además una disposición topológica teatral, de manera que Lisis preside el estrado desde donde las mujeres cuentan sus historias para provecho de la audiencia de jóvenes mancebos y doncellas. Zayas dibuja por tanto una arquitectura enunciativa que persigue la ejemplariedad, mediante la proyección recíproca de las instancias en una jerarquía en la que, en todo caso, prevalecen las mujeres sobre los hombres (figura 3).

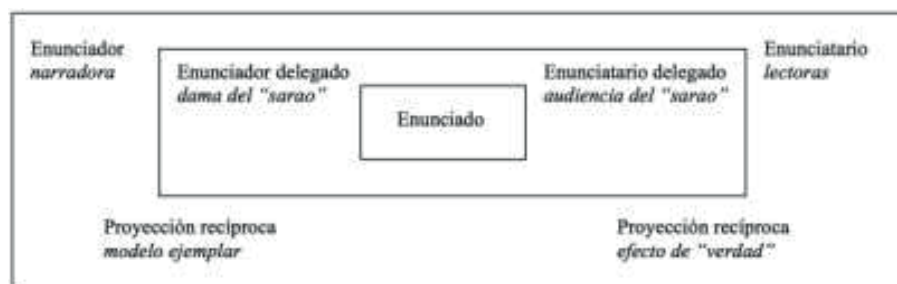


Figura 3. Cuadro figurativo de la enunciativa en el *Honesto sarao*.

Zayas se distancia de los modelos precedentes evitando el término “novela”, que sustituye por el de “maravilla” o “desengaño: “que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de las novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” —afirma la autora en la “Introducción” de *Novelas amorosas y ejemplares* de 1637—. Acusa de este modo al género de ser estereotipado, moralista y banal; un mero entretenimiento (cfr. Amezúa, 1951: 259 y ss). Más en concreto, el modelo que aparece transgredido es el de la novela cortesana (vid. Román, 1981; cfr. Amezúa, op. cit. 231) con todo su ideal afectivo-sentimental, expresado en sus motivos centrales —amor y honor— y figurativizados en la pareja de protagonistas heterosexuales y virtuosos. Además, la polémica sobre la moral de la novela cortesana se vincula con la

¹⁴ En el caso del “Desengaño sexto”, la narradora, Matilde, afirma que son las dos hermanas mayores de la desgraciada protagonista de su historia, Laurela, quienes le han contado el suceso.

crítica a la comedia, gran entretenimiento del vulgo¹⁵: no por casualidad el Consejo de Castilla llegó a suspender la concesión de licencias para imprimirlas durante toda una década, desde 1625 hasta 1634, tan sólo tres años antes de la publicación de la primera parte del *Sarao*. En los *Desengaños amorosos*, de hecho, las heroínas se ven arrastradas por sus circunstancias hasta el borde del barranco, por donde caerán no como víctimas inocentes, sino por voluntad propia y a consecuencia de su carencia 1) de clarividencia –pues sujetas a los egoístas designios de los hombres, “se trujo ella misma, por dejarse tan fácilmente engañar” (2014: 162)– y 2) de educación. En el desengaño sexto, en concreto, en uno de los frecuentes apóstrofes con que la narradora toma partido, se denuncia con ironía “que como era niña mal leída en desengaños, aquel rapaz enemigo común de la vida, del sosiego, de la honestidad y del honor, el que tiene tantas vidas a cargo como la muerte, [...] asestó el dorado arpón al blando pecho de la delicada niña, y la hirió con tanto rigor, que ya cuantos inconvenientes hallaba antes de amar las miraba facilidades” (op. cit: 160). Si tan sólo Laurela, la protagonista del desengaño sexto, hubiera leído mejores novelas...

4.2. *El travesti: Estefanía, música y locura*

El “Desengaño sexto” se organiza en torno a una estrategia de encubrimiento/descubrimiento. El “enfermo melancólico” don Esteban¹⁶, cuyo linaje nos oculta la narradora, se enamora de Laurela¹⁷. No puede

¹⁵ Me parece interesante señalar en este punto una homología estructural en la relación de la novela de caballerías con las dos partes del *Quijote* y de la novela cortesana con sendas entregas *Honesto sarao*, en sus dos niveles de transgresión barroquizante: 1) la parodia de la forma manifestada; y 2) la sátira hacia un universo mediocre en el que un personaje situado en los márgenes de la cultura pone el “sentido común” patas arriba con sus excentricidades carnavalescas.

¹⁶ El “humor melancólico”, como contrapartida del “humor colérico”, se establece como modelo a partir del ciclo italiano de *Orlando*. Tal es la figura que adoptan los galanes en la Literatura sentimental y sus parodias. Un ejemplo paródico interesante es el de Calixto en *La Celestina*. No hay que perder de vista que en aquella obra, Celestina hace un conjuro invocando a Plutón que no sólo no sana la melancolía del amante, sino que sume en ella a ambos personajes hasta arrastrarlos a su fatal desenlace. Queda así señalada la más que posible influencia del “género celestinesco”, de modo que Esteban reuniría los valores disfóricos de Calixto y Celestina. De este modo, quiebra los modelos masculinos y femeninos y redistribuye sus atribuciones valoriales.

¹⁷ Laurela, quizás, como parodia del modelo femenino de la Laura de Petrarca. También se podrían ver en el nombre de la heroína dos conexiones intertextuales más. La primera con respecto al árbol de laurel en que se convierte Dafne en *Las metamorfosis* (I: 452-567), de manera que Zayas podría querer significar una defensa de la mujer como sujeto libre y siempre inaprehensible por cualquier hombre, por muy desgraciado que sea el desenlace. Otra

pretenderla y decide travestirse de mujer para entrar a servir como doncella en su casa. Con tal de lograrlo, se sirve de una brecha abierta en la inexpugnable fortaleza de honestidad de su amada: la música, asociada directamente con lo dionisiaco, lo carnavalesco y lo desviado. Cuando va hacer la “entrevista de trabajo”, así anuncian a Esteban –a partir de ahora Estefanía–:

–Y os prometo, señoras, ¡ah! –medió el amartelado escudero–, que su cara, despejo y donaire más merece que le sirvan que no que sirva. Y demás desto, dice que sabe tañer y cantar.

Sonole bien a Laurela esta habilidad, como quien era tan llevada della, y a las demás no desagradó, que luego mandaron que entrase; que como madre y hermanas querían tiernísimas a Laurela, todas le seguían la inclinación, no juzgándola viciosa, no advirtiendo que el Demonio teje sus telas tomando para hacerlo de cada uno la inclinación que tiene (op. cit: 146).

El éxito del encantamiento musical es absoluto: las damas de la casa se rinden a Estefanía cuando ella improvisa una sátira con su guitarra. Así las cosas, Estefanía comienza a vivir en un universo carnavalesco, en el que su máscara femenina desata lo prohibido e impensable, pues no oculta el amor que le profesa a Laurela: “Dioles a todas gran risa oír a Estefanía decir esto dando un lastimoso suspiro, juzgando que se había enamorado de Laurela” (op. cit.: 150). A partir de aquí la situación se vuelve cómica porque el travesti cae víctima de su propio engaño. Don Bernardo, padre de Laurela y señor de la casa, también cede al “embeleço”: “más te quiero yo mujer que no hombre”, afirma cuando conoce que la nueva criada está enamorada de su hija (op. cit.: 151). Estefanía se convierte así en objeto de deseo sexual, adúltero y violento, de Bernardo, personaje que delinea la diferencia entre los afectos masculinos y femeninos, porque si ese acto se consumara sólo podría ser como violación. Por lo demás, Laurela corresponde a Estefanía, sí, pero con un amor casto y fraternal, lo que desata la posesiva masculinidad de Esteban: del humor melancólico a los celos, y de los celos a la locura:

No le faltaban a Estefanía, sin las penas de su amor, otros tormentos que la tenían bien disgustada, que era la persecución de su amo, que en todas las ocasiones que se ofrecían la perseguía prometiéndola casar muy bien si hacía por él lo que deseaba. Y si bien se escusaba con decirle que era doncella, no se

posibilidad conectael “laurel” –símbolo del triunfo– con el marcador paratextual del título “amar sólo por vencer”. En este caso, el sentido crítico y satírico de la escritura querellada se vería reforzado, ya que la mujer queda reducida a un mero trofeo en el universo afectivo masculino, en el que se usa el amor como un instrumento del que se sirve para afirmar su posición en la jerarquía. El sentido narrativo de la novela confirma esta hipótesis.

atreví a estar un punto sola en estando en la casa, porque no fuese con ella atrevido y se descubriese la maraña. Abrasábase Estefanía en celos de un caballero que vivía en la misma casa, mozo y galán –cuya madre y hermanas tenía Laurela y su madre y las demás grande amistad [...]–, porque sabía que estaba muy enamorado de Laurela, y la deseaba esposa y la había pedido a su padre [...]. Y era de modo lo que Estefanía sentía que fuese allá Laurela que no le faltaba sino perder el juicio. (op. cit.: 152)

Y vaya si pierde el juicio: cuando se anuncia el compromiso de Laurela con don Enrique, Estefanía sufre “mortales desmayos” y “calenturas” (op. cit.: 159), acentuando el efecto cómico del amor entre dos damas y el efecto de sentido de los celos.

Hasta aquí se pone de manifiesto que el universo semántico de Zayas es bien distinto al de Cervantes, pues aunque opera sobre el mismo cuadrado semiótico, activa en los niveles enunciativos dos categorías semánticas diferentes. A ojos de los enunciatarios de esta historia, quienes contamos con la complicidad de la enunciadora en un nivel externo, la categoría contradictoria hombre/no-hombre es operativa en la acción de travestismo de Esteban/Estefanía. Estefanía, por tanto, no es una mujer, sino la negación –necesaria por supervivencia– de la masculinidad. Pero a ojos de los personajes que nada saben de este ardid, pues viven en el nivel enunciativo interno, la oposición semántica que rige se debate entre el término complejo hombre/mujer, por el que no es lícito el amor de Estefanía; y el término neutro no-hombre/no-mujer, como veremos a continuación, en el momento en que se plantea, idealmente, la homosexualidad, que daría lugar a un universo completamente novedoso.

4.3. El motivo de la homosexualidad como re-proposición de la categoría semántica

Hay que precisar que la homosexualidad entre mujeres, en este caso, no pasa de constituir un motivo temático antifrásico, exótico, cómico, o incluso grotesco, lo que nos habla explícitamente de la homofobia arraigada en el “sentido común”. Zayas aprovecha este nudo para plantear una dialogía desestabilizadora a través del coloquio que tiene lugar en la asamblea de las mujeres¹⁸, quienes emprenden un erudito debate en torno a qué es el Amor:

¹⁸ Se puede situar en este punto una relación intertextual y paródica con el idealismo de los académicos neo-platónicos florentinos. La relación de María de Zayas con Italia y su Literatura constituye un tema de investigación de primer interés. Según Olivares (2000: 11-15) varios biógrafos señalan una posible estancia de la autora en la Península Itálica, aunque todo se basa en conjeturas. Desde un punto de vista textualista, sí es cierto que Zayas demuestra conocer la Literatura del *trecento*, a la que pudo haberse acercado de manera autodidacta, pues la cita

- Cierto, Estefanía, que si fueras, como eres mujer, hombre, que dichosa se pudiera llamar la que tú amaras.
- Y aun así como así –dijo Estefanía–. Pues para amar, supuesto que el alma es toda una en varón y hembra, no se me da más ser hombre que mujer; que las almas no son hombres ni mujeres, y el verdadero amor en el alma está, que no en el cuerpo; y el que amare el cuerpo con el cuerpo no puede decir que es amor, sino apetito. Y desto nace arrepentirse en poseyendo; porque como no estaba el amor en el alma, el cuerpo, como mortal, se cansa siempre de un manjar, y el alma, como espíritu, no se puede enfastiar de nada.
- Sí. Más es amor sin provecho amar una mujer a otra –dijo una de las criadas.
- Ese –dijo Estefanía– es el verdadero amor, pues amar sin premio es mayor fineza.
- Pues, ¿cómo los hombres –dijo una de las hermanas de Laurela– a cuatro días que aman le piden, y si no se le dan no perseveran?
- Porque no aman –respondió Estefanía–; que si amaran, aunque no los premiaran no olvidaran. Que amor verdadero es carácter del alma, y mientras el alma no muere no morirá el amor. Luego, siendo el alma inmortal, también lo será el amor; y como amando sólo con el cuerpo, el cuerpo no le alcanzan, aborrecen o olvidan luego, por tener lugar para buscar alimento en otra parte, y si alcanzan, ahítos, buscan lo mismo.
- Pues según eso –dijo otra doncella–, los hombres de ahora todos deben de amar sólo con el cuerpo y no con el alma, pues olvidan, y tras eso dicen mal de las mujeres sin reservar a las buenas ni a las malas. [...]
- Sí. Mas yo quisiera saber –replicó la otra doncella– qué piensa sacar Estefanía de amar a mi señora Laurela, que muchas veces, a no ver su hermosura y haberla visto algunas veces desnuda, me da vuelta el corazón pensando que es hombre.
- Pluviera a Dios, aunque tú, mi amiga, dieran cuatro en los infiernos. Mas eso es vivir de esperanza. ¡Qué sé yo si algún día hará, viéndome morir de imposibles, algún milagro conmigo!

explícitamente y la parodia al final del “Desengaño sexto”, cuando las figuras de marco, Lisis y Matilde, valoran la moralidad del “ejemplo” novelado: “¿Quién le vio tan enamorado [se refiere a Esteban/Estefanía], tan celoso, tan firme, tan hecho Petrarca de Laurela como el mismo Petrarca de Laura, que no tuviera, entre tantas desdichadas y engañadas como en las edades pasadas ha habido y hay, como lo hemos ventilado en nuestros desengaños, que había de ser Laurela la más dichosa de cuantas han nacido y que había de quitarnos a todos con su dicha la acedia de tantas desdichas? ¡Ah señores caballeros! No digo yo que todos seáis malos, mas que no sé cómo se ha de conocer el bueno!” (op. cit.: 165). No hay que perder de vista que las damas del *trecento* están todas muertas y ausentes: Petrarca escribe el *Canzoniere in morte della madonna Laura*, y Dante va a buscar a Beatriz al reino de los muertos. La querella que presenta esta parodia se dirige contra los mitos del amor renacentista como mitologías androcéntricas, pues reducen a las mujeres al rol de meros objetos ausentes.

- El cielo escuse ese milagro por darme a mí gusto –dijo Laurela–, porque no soy amiga de prodigios, y de eso no pudieras ganar más de perderme para siempre (op. cit.: 158).

El amor perfecto es el homosexual, pues neutraliza la violencia del cuerpo en los afectos masculinos. Se sugiere incluso el motivo de la transexualidad –al que no es ajeno desde luego la Literatura popular, especialmente en los romances– como posible solución: un “prodigio” que, excusado por el cielo, consienta el amor supremo entre dos damas. Mas no es este el caso: parece que Laurela no siente deseo alguno por el cuerpo femenino de Estefanía, ni tampoco perdonaría el engaño, de modo que prevalece “verdad” sobre “belleza”. Sin embargo, en el momento decisivo, Laurela cederá a belleza, convirtiéndose en sujeto deseante: “...consideraba [Laurela] luego las bellas partes de don Esteban, y parecíale que no le aventajaba don Enrique más que en la hacienda” (op. cit.: 160). ¿Pero sólo se enamora de “las bellas partes” de Esteban? No, por dos razones: 1) Laurela, en este punto, todavía no ha visto el cuerpo de Esteban, sino el cuerpo travestido de Estefanía; y 2) Laurela resuelve repudiar al rico don Enrique porque desea los signos la feminidad de Estefanía: “...las lágrimas que le había visto verter, los suspiros que le había oído desperdiciar, las palabras que les había dicho aquella noche; que con estas cosas y otras tocantes a su talle y gracias, igualaba el peso, y aún le hacía ventaja” (íbid). La atracción homoerótica será, al menos en un principio, el primer resorte del deseo. Y esto es importante, porque el conflicto se desbloquea en el momento en que Laurela se sexualiza como sujeto, abandonándose al erotismo, oponiéndose a la venta de su cuerpo –de su sexo– y de su alma –de sus afectos y libertades– que la autoridad paterna del avaro don Bernardo había pactado con el pretendiente don Enrique.

A partir de aquí todo es caída hacia el abismo. Cuando Esteban se quita el disfraz restaura su masculinidad completa y abandona a Laurela, quien será castigada no por el cielo ni por el destino, sino por la crueldad maquiavélica de sus tíos. Ellos diseñan un plan para asesinarla por su desliz, derrumbando un muro sobre la sobrina y una criada cuando ambas se sientan a la mesa en su estrado. Todo con la bendición de Bernardo, quien termina imponiendo violentamente su autoridad paterna.

Es cierto que el desenlace es trágico. Sin embargo no se podrá negar que el momento climático en que el enredo se puede deshacer es el del coloquio de las damas. Cuando especulan sobre la neutralización de la oposición semántica hombre/mujer mediante la inversión negativa no-hombre/no-mujer, vislumbran la posibilidad de un universo completamente novedoso, en donde el “devenir mujer” entregándose a la locura y al deleite musical, en un principio

diabólico, podría reconfigurar el sentido completo de sus acciones y elecciones. Y ese es, sin duda y por escabroso, el motivo más atrayente del “desengaño”, en contraste del conservador desenlace al que llega la enunciataria de esta novela en la historia-marco: Lisis decide no casarse para preservar su libertad entrando en un convento; luego renuncia a Amor en un final disfórico¹⁹.

5. Conclusiones

El trance carnavalesco, a través del travestismo y la locura, desencadena toda una explosión en el universo simbólico e ideológico en el que habitan los personajes de estas novelas, también de los enunciatarios en las historias-marco. El poder desestabilizador de los signos marginales, excéntricos e invertidos, a través de las operaciones de neutralización de los signos positivos que se dan como “naturales”, son por tanto fundamentales para cuestionar el “sentido común”.

En consecuencia, el travestismo como antífrasis en el marco textual de los objetos elegidos, arroja interesantes conclusiones sobre su funcionamiento. En primer lugar se pone de manifiesto que el travestismo es algo más que un disfraz —como en el verbo italiano “travestirsi”—, ya que en lugar de optar por la descontextualización o la hipérbole de la máscara grotesca, el artificio pone en crisis las atribuciones valoriales de lo masculino y lo femenino. En segundo lugar, el travesti, en los textos analizados, no es de forma clara ni hombre ni mujer; ni tampoco hombre y mujer al mismo tiempo. Así pues, y volviendo sobre el recurso de la antífrasis, la expresión sexual y de género aparece significada en el travestismo como un juego de contrarios a partir de la neutralización y re-proposición de las categorías formales; y en último término, como una relación desestabilizadora con el sentido que pone “patas arriba” el conjunto del repertorio simbólico de toda la cultura. Volver hacia los márgenes para cuestionar el centro, *devenir mujer* para reconsiderar la identidad, pues una parte de los enunciatarios son muchachos “de cabeza ligera”, a quienes se les exhorta buscar una masculinidad nunca más violenta ni egoísta... todo ello sólo es posible a través de un retorno al espacio no-construido de la *natura* como primer paso para el cambio cultural —como en Cervantes—, y sobre todo, de la risa irónica —así lo plantea Zayas—: que de comienzo la música, y con ella, la reflexión jocosa sobre cuestiones serias.

¹⁹ Sobre la recepción crítica del *Honesto sarao*, que oscila entre las interpretaciones feministas y las conservadoras, vid. Arrendondo, 2010 y Olivares en De Zayas, 2000: 28-32.

Referencias bibliográficas

- Alarcos Martínez, Miguel (2014). *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Amezúa, Agustín (1951). *Opúsculos histórico-literarios*, I. Madrid: CSIC.
- Arredondo Sirodey, Soledad (2010). La Querella de las Mujeres en el marco narrativo: la conclusión de los *Desengaños Amorosos* de María de Zayas, en Cristina Segura Graiño (Ed.), *La Querella de las mujeres. Análisis de textos*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna.
- Bajtín, Mijail (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: FCE.
- Bajtín, Mijail (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barroso Villar, M^a Elena (2007). “Algunas perspectivas sobre el discurso literario y cuestiones conexas. Intersecciones de la Teoría”, en Angélica Tornero (ed.), *Discursare: reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*. Cuernavaca (Mexico): Universidad Autónoma del Estado de Morelos, pp. 40-81.
- Bronfen, Elisabeth (2001). Redressing Grievances: Cross-Dressing Pleasure with the Law, en Elisabeth Bronfen, Misha Kavka (Eds.), *Feminist Consequences: Theory for the New Century* (pp. 119-159). Nueva York: Columbia UP.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Casaldueiro, Joaquín (1975). *Sentido y forma en Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Gredos.
- Cervantes, Miguel (2002). *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Edición de Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel (2015). *Novelas ejemplares*. Edición de José Montero Reguera. Barcelona: Penguin Random House.
- Cervantes, Miguel (2016). *Teatro completo*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona: Penguin Random House.
- De Zayas y Sotomayor, María (2000). *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición de Julián Olivares. Madrid: Cátedra.
- De Zayas y Sotomayor, María (2014). Desengaños amorosos, *Lemir*, 18. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/02_Zayas_Desenganos.pdf. Consultado 12/07/2018.
- Foucault, Michel (1984). *Espacios otros*. Recuperado de Consultado: 15/09/2018
- García Gual, Carlos (1972). *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo.
- Greimas, Algirdas Julien y Courtés, Joseph (1982). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas Julien (1989). *Del sentido II*. Madrid: Gredos.
- Joly, Monique (1992). Erotismo y marginación social en la novela cervantina, *Cervantes*, 12(2), pp. 7-19. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf92.htm>. Consultado 22/07/2018
- Lancioni, Tarcisio (2015). La forme et le sens, du Formalisme esthétique à la Sémiotique. En Luca Acquarelli (dir.), *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et forcé*, (pp. 25-42). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- Lotman, Jurij M. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- López Martínez, José Enrique (2015). El entremés de *El juez de los divorcios* y otros infelícísimos malcasados, *Anales cervantinos*, 47, 289-322.
- Marin, Louis (1988). Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures, *Cahiers du Musée national d'art moderne. Art de voir, art de décrire*, 24, pp. 62-81.
- Orozco, Emilio (1988). *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Ovidio (2002). *Las metamorfosis*. Edición de Juan Francisco Alcina. Barcelona: Planeta.
- Román, Isabel (1981). Más sobre el concepto de “Novela cortesana”, *Revista de Literatura*, 43, pp. 141-146.
- Welles, Marcia L. (1978). María de Zayas y Sotomayor and her *novela cortesana*: A Re-Evaluation, *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, pp. 301-310.

LA QUERELLE DES FEMMES IN MUCH ADO ABOUT NOTHING

Tiziana Ingravallo
Università degli Studi di Foggia

Riassunto

Nelle commedie romantiche di Shakespeare le eroine diventano interpreti di una moderna identità femminile che supera gli schemi e gli stereotipi di un modello femminile tradizionale. In *Much Ado About Nothing* la protagonista Beatrice assume un ruolo paritario nei serrati confronti (la “merry war”) col suo refrattario corteggiatore Benedick. Beatrice, quintessenza di arguzia, intelligenza e spirito stesso della commedia, ridisegna con perspicace modernità la relazione tra i sessi.

Parole chiave battaglia dei sessi, identità femminile, commedia

È indubbio che Beatrice in *Much Ado About Nothing* si imponga come quintessenza di un principio femminile per il suo pensiero, la sua arguzia, la sua parola audacemente protofemministe. Assume un ruolo di protagonista assoluta nella commedia ritrovandosi vincitrice nei serrati confronti con la controparte maschile. Ridisegna la relazione tra i sessi con perspicace modernità tanto che risulta indispensabile riflettere sulla qualità romantica della commedia stessa. È lei a dare il via alla “merry war” desacralizzando con un atto di sfida la statura eroica dei soldati appena tornati dalla guerra. Con l’agile *wit* satirizza sulle pretese maschili ancor prima che la commedia ne dipani i risvolti cupi e violenti.

Prima di illustrare il ruolo delle donne nel dramma, Shakespeare ci consegna veri e propri ritratti femminili che indiscutibilmente secondo la tradizione letteraria ne elogiano entusiasticamente le virtù (Ghose, 2017: 15). E tali si confermano a conclusione di una peripezia drammatica posta in essere proprio da un errore di giudizio che rischia di lacerare quelle immagini di virtù eccelsa. La raffinata e intelligente Beatrice incarna la *defence* della *good women*, per dirla con il titolo del trattato di Sir Thomas Elyot del 1540 sulla natura e la condizione della donna. La disputa sulla donna e il ruolo della donna, ricorrente nella cultura moderna e sviluppata retoricamente nei trattati e nei vari scritti da diverse angolature, si riversa nella commedia. Inquieti e contraddittoria è la reazione dei personaggi maschili rispetto alle figure femminile. Il ritratto di Hero, l’altra eroina del dramma, è dipinto sia nei toni luminosi dell’elogio che in quelli torbidi e violenti del disprezzo e della diffamazione. Nella commedia shakespeariana l’accesa *querelle* non distribuisce i

personaggi in netti schieramenti di “difesa” o “attacco” della figura femminile. La posizione dei personaggi maschili è mutevole, come nel caso di Benedick che si trasforma da ostinato nemico delle donne (“a professed tyrant to their sex”) a saggio interprete dell’animo femminile.

Agli ammonimenti contro gli inganni delle donne, propri della retorica della disputa, che in *Much Ado* assumono le forme di un’ossessione comica per il *cuckoldry* o di una facile e tragica persuasione costruita sullo stereotipo della donna adultera, Shakespeare oppone un malinconico e delicato ammonimento alle donne che mette in guardia dalle falsità degli uomini, affidato alla melodia di una canzone che Balthazar, il cantante di corte, intona al cospetto di una importante ed esclusiva presenza maschile, il principe Don Pedro e Benedick.

Sigh no more, ladies, sigh no more,
Men were deceivers ever,
One foot in sea and one on shore,
To one thing constant never:
Then sigh not so, but let them go,
And be you blithe and bonny,
Converting all your sounds of woe
Into Hey nonny, nonny.

Sing no more ditties, sing no more,
Of dumps so dull and heavy;
The fraud of men was ever so,
Since summer first was leavy:
Then sigh not so, but let them go,
And be you blithe and bonny,
Converting all your sounds of woe
Into Hey nonny, nonny. (2.3.60-75)

Nonostante il *topos* dell’incostanza, insieme alla correlata natura ingannevole, sia rimodulata nella canzone come prerogativa maschile, il principe la giudica senza esitazione una «good song». La melodia è incastonata nel dramma come una gemma preziosa, peraltro, accompagnata da un invito esplicito di Balthazar ad essere «notata». Le battute che la precedono, infatti, ne esaltano l’importanza creando una confluenza di assonanze e allitterazioni che richiamano il titolo stesso del dramma:

BALTHASAR Note this before my notes;
There’s not a note of mine that’s worth the noting.
DON PEDRO
Why, these are very crotchets that he speaks;
Note notes, forsooth, and nothing. (2.3.52-55)

I consigli alle donne profusi nella melodia mettono in campo i termini di una *defence*. Al destino di sofferenza, prevaricazione, sottomissione si reagisce col sorriso e la tenacia. Senza gemiti, né pianti. La canzone conferma e porta a compimento il tratto caratteriale di una delle eroine più audaci e spavalde della galleria femminile shakespeariana, nata per sua stessa ammissione “to speak all mirth and no matter”. La lunga prima scena del secondo atto, che pone al centro del dramma il tema della conoscenza del carattere dell’altro, amplificato dall’intermezzo del ballo in maschera come gioco dell’essere e del sembrare, costruisce il profilo di Beatrice attraverso il giudizio formulato dai diversi personaggi e anche attraverso la sua diretta interazione con ciascuno di essi. Già nel primo atto è emersa la vitalità competitiva e l’impetuosa esuberanza di intelligenza e *wit*. Molteplici sono le definizioni che i personaggi danno, abbozzando ognuno secondo la propria prospettiva il ritratto di una eroina complessa e affascinante, diversa dalla prima bisbetica shakespeariana: “shrewd of tongue”, “curst”, “lady disdain”, “lady tongue”, “infernal Ate”, “a pleasant-spirited lady”.

Beatrice fa notare, però, che la sua allegria, valutata dal principe come qualità e pregio, nasce dal gemito di sofferenza di una donna e che solo l’influsso di una stella ballerina le ha donato protezione e audacia:

DON PEDRO Your silence most offends me, and to be
merry best becomes you; for, out o’question, you were
born in a merry hour.

BEATRICE No, sure, my lord, my mother cried; but then
there was a star danced, and under that was I born.
Cousins, God give you joy! (2.2.306-311)

La metafora della danza avvolge anche la visione che Beatrice ha della relazione tra i sessi equiparata all’andamento di una giga scozzese. Con disillusione la esplicita all’ignara Ero che non ha ancora saggiato l’amarezza dei passi di quella danza che scivolano maldestramente nel pentimento dopo il repentino ardore del corteggiamento e la misurata andatura del matrimonio.

Con riso umoristico e malinconico Beatrice contrasta i toni tristi nella vita delle donne. Un’inquietudine, infatti, scuote il suo riposo notturno. I ricorrenti sogni di infelicità prefigurano i risvolti imprevisti di violenza aggressiva nelle storie d’amore delle donne:

DON PERDO By my troth, a pleasant-spirited lady.

LEONATO There’s little of the melancholy element in her,
my lord; she is never sad but when she sleeps, and not
ever sad then; for I have heard my daughter say, she hath

often dreamt of unhappiness and waked herself with
laughing.
DON PEDRO She cannot endure to hear tell of a husband.
LEONATO O, by no means, she mocks all her wooers out
of suit. (2.1.316-324)

La mescolanza di gioia e lacrime preannunciata sin dalla prima scena orienta il dramma verso uno sviluppo doppio. Più volte si è sottolineata la caratterizzazione a contrasto dei due personaggi femminili, Hero e Beatrice. Rispetto al monito della canzone di Balthazar, però, la commedia sembra indagare la storia di vita delle donne nella modalità delle “vite parallele”.

Il riso di Beatrice è una provocatoria deflagrazione dell’etica maschile e patriarcale che domina l’asfittica Messina. È sonorità che amplifica la sue parole di fermo e acceso rifiuto verso un destino femminile già segnato, e scritto nella *Genesis*, di sottomissione e sofferenze. È deliberata attitudine per sfuggire al silenzio e dare voce ed espressione a una nuova identità femminile. Spavaldi e ironici, per l’appunto “bonny”, come consiglia la canzone, sono i suoi commenti su uomini e matrimoni:

LEONATO Well, niece, I hope to see you one day fitted with
a husband.
BEATRICE Not till God make men of some other metal
than earth. Would it not grieve a woman to be over-
mastered with a piece of valiant dust? To make an account of her life to a
clod of wayward marl? No,
uncle, I’ll none. Adam’s sons are my brethren, and,
truly, I hold it a sin to match in my kindred. (2.1.50-57)

Sono laceranti le parole di Beatrice, scuotono il decoro e uno stabile sistema di comportamenti e regole. Prolungando una metafora di guerra, battaglia e conflitto, trasferita dalle imprese belliche compiute dai principali personaggi maschili alla relazione tra i sessi, Benedick fa notare a proposito dell’audace eroina che ha conquistato l’aspro appellativo di “Lady Tongue”: “[she] speaks poiniards, and every words stabs” (2.1.247-48). Il silenzio, invece, e la finta morte è il diverso percorso, dirompente negli esiti, intrapreso da Hero per costruire una diversa idea del femminile nel rapporto con l’altro sesso e anche in relazione all’autorità paterna. Trionfante è il finale per entrambe, celebrato come rovesciamento delle convenzioni e degli stereotipi di genere che risarcisce anche Hero da una presunta trasgressione contro i codici sessuali e sociali (BORACHIO: “I will so fashion the matter that Hero shall be absent – and there shall appear such seeming truth of Hero’s disloyalty that jealousy

shall be called assurance [...]”. 2.2.42-45). Le eroine delle commedie romantiche shakespeariane, infatti, mai lascive, mai adultere, in definitiva, mai “dark ladies”, conducono le proprie battaglie culturali e di costume senza mai scalfire un modello femminile di “eccellenti” qualità e virtù, contrariamente alle “all honourable virtues” maschili che possono ottenebrarsi e adombrarsi. La variabilità dell’animo maschile, vera metamorfosi del dramma, oscura la luminosità dell’immagine femminile sottomettendola alla degradazione, all’umiliazione, all’aggressione, così come dimostra l’intreccio drammatico ad appannaggio di Claudio e Hero.

La convivialità, l’eleganza aristocratica, il raffinato *wit* del mondo sociale messinese, più che in altre commedie di Shakespeare, sprigionano, sotto la guida di un abile manipolatore come Don John, un’aggressività inaspettata (Cook, 1986: 189). Già violente sono le schermaglie verbali, le “skirmish of wit”, in apertura del dramma tra Beatrice e Benedick che rischiano come pugnali di produrre ferite insanabili. Regole e formalità soffocano la rigida società siciliana che non conosce vie di fuga romanzesche e acuiscono le tensioni dei ruoli sociali e sessuali.

Convenzionale è sia l’espressione d’amore iniziale di Claudio che il disprezzo verso il mondo femminile e il matrimonio provato da Benedick. La difensiva maschera umoristica di Beatrice, vera forza trasformativa del dramma, offre, invece, illuminanti bagliori sul vissuto femminile che non ha ancora espressione nell’ambiente cortese, ma retrogrado, di Messina. La nuova “lingua” di Beatrice costringe a guardare alla realtà femminile come essa è. È indispensabile, perciò, dipingere un “ritratto” femminile più veritiero. Tale è la rivelazione che si schiude agli occhi di Benedick che cercherà dal quel momento in poi un franco confronto con Beatrice per comprendere la vera natura del suo carattere: “I will go get her picture” (2.3.255-256). È vero punto di svolta del dramma, o meglio di cambiamento. Benedick stesso nel soliloquio all’inizio del secondo atto ironizza sulla capacità trasformativa dell’amore, ipotizzando su di sé gli effetti di una metamorfosi ovidiana che lo muterebbe parodisticamente in ostrica. Immaginosi soggetto di una metamorfosi amorosa, vagheggia ancora in termini generali un “ritratto” idealizzato di donna.

BENEDICK I do much wonder that one man, seeing how much
another man is a fool when he dedicates his behaviours
To love, will, after he hath laughed at such shallow
follies in others, become the argument of his own
scorn by falling in love; and such man is Claudio. [...]
May I be so converted and see with
these eyes? I cannot tell; I think not. I will not be

sworn but love may transform me to an oyster; but I'll take my oath on it, till he have made an oyster of me, he shall never make me such a fool. One woman is fair, yet I am well; another is wise, yet I am well; another virtuous, yet I am well; but till all graces be in one woman, one woman shall not come in my grace. Rich she shall be, that's certain; wise, or I'll none; virtuous, or I'll never cheapen her; fair, or I'll never look on her; mild, or come not near me; noble, or not I for an angel; of good discourse, an excellent musician, and her hair shall be of what colour it please God. (2.3.8-28)

Nel passaggio dal ritratto ideale di donna al ritratto reale di Beatrice, Benedick deve arrendersi all'evidenza che un inaspettato sentimento d'amore, a sua insaputa incitato da una trappola escogitata dal Principe, sta facendo cadere le difese dello scapolo impenitente, sprezzante verso il genere femminile. Altrettanto umoristico è il dibattersi della sua coscienza per confutare una posizione che fino ad allora gli appariva irremovibile: "I did never think to merry". Come un Bruto o come un Amleto, abbattuti dall'angoscia al cospetto di un dubbio lacerante, Benedick fa appello con argomentazioni falsamente logiche e razionali alle leggi di natura per giustificare un mutamento che si agita dentro di sé e non riesce più a dominare. L'imperativo naturalistico, e insieme biblico, ad aggiungere nuova prole e a contribuire alla conservazione della specie, lo induce ad accettare ciò che fino a quel momento era contro la sua fibra e il suo temperamento.

BENEDICK I did never think to marry. I must not seem proud; happy are they that hear their detractions and can put them to mending. They say the lady is fair; 'tis a truth, I can bear them witness; and virtuous; so, I cannot reprove it; and wise, but for loving me. By my troth, it is no addition to her wit, nor no great argument of her folly, for I will be horribly in love with her. I may chance have some odd quirks and remnants of wit broken on me, because I have railed so long against marriage; but doth not the appetite alter? A man loves the meat in his youth that he cannot endure in his age. Shall quips and sentences and these paper bullets of the brain awe a man from the career of his humour? No, the world must be peopled. When I said I would die a bachelor, I did not think I should live till I were married. (2.3.222-236)

La conversione di Benedick è il preludio di una rinnovata unione tra i sessi che modificherà progressivamente anche la declinazione tragica di sfiducia e ostilità nella vicenda di Hero e Claudio. Rispetto ai codici, gli stereotipi e le convenzioni che governano i tradizionali rapporti tra uomo e donna, Beatrice e Bendick introducono la conoscenza reciproca, la scoperta dell'individualità e la personalità dell'altro, costruendo un legame che va oltre l'ideologia di genere e la rappresentazione patriarcale.

Riferimenti bibliografici

- Berger, Harry, Jr. (1982), Against the Sink-a-Pace: Sexual and Family Politics in *Much Ado About Nothing*, *Shakespeare Quarterly*, 33, pp. 302-3013.
- Cook, Carol (1986), "The Sign and Semblance of Her Honor": Reading Gender Difference in *Much Ado about Nothing*, *PMLA*, 101 (2), pp. 186-202.
- Everett, Barbara (1994), *Much Ado About Nothing: The Unsociable Comedy*. In M. Corder, P. Holland, and J. Kerrigan (Eds.) *English Comedy* (pp. 186-202). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ghose, Indira (2017), *Much Ado About Nothing. Language and Writing*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Greensblatt, Stephen, Cohen, Walter, Howard, Jean E. and Maus, Katharine E. (Eds.) (1997). *The Norton Shakespeare*. New York: W.W. Norton.
- Hayes, Janice (1980), Those 'soft and delicate desires': *Much Ado* and the Distrust of Women. In C. Lentz, G. Greene, and C.T. Neely (Eds.) *The Women's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana: University of Illinois Press, 79-99.
- Kempe, Theresa D. (2010), *Women in the Age of Shakespeare*, Santa Barbara: ABC-CLIO.
- McKewin, Chris (1983). Counsels of Gall and Grace: Intimate Conversations between Women in Shakespeare's Plays. In C. Ruth, S. Lenz, G. Greene, and C.T. Neely (Eds.) *The Women's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana: University of Illinois Press, 117-132.
- Mendelson, Sarah and Crawford, Patricia (1998). *Women in Early Modern England*. Oxford: Clarendon Press.
- Newman, Karen (1991) *Femininity and English Renaissance Drama*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Novy, Marianne (2017) *Shakespeare and Feminist Theory*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Shakespeare, William (2017) *Much Ado About Nothing*. Oxford: Oxford University Press.

ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN ALGUNAS DE LAS NOVELLE DE CONTESSA LARA: MADRES Y HEROÍNAS

Eva Muñoz Raya
Universidad de Granada

Riassunto

Nel mondo letterario di Contessa Lara appaiono prevalentemente dei personaggi femminili che si collegano al panorama letterario tra Otto e Novecento. Questi personaggi, autentiche eroine nelle varie tipologie, sono le vere testimonianze della condizione femminile con un codice comportamentale ben preciso. La definizione del personaggio si raggiunge soprattutto attraverso un'aggettivazione pertinente presentata da Evelina Cattermole. Della galleria di ritratti muliebri che include soggetti diversi per tipologia e per condizione sociale studieremo soprattutto le figure della madre e dell'eroina: il comune denominatore di queste risiede nelle prove alle quali esse sono sottoposte.

Parole chiave: Contessa Lara, Otto-Novecento, personaggi femminili, eroine, madri.

1. Introducción

En el panorama literario de finales del *Ottocento* y principios del *Novecento*, el número de escritoras que persiguen el éxito, en un periodo que se desarrolla de forma casi paralela a los inicios de la industria editorial, es muy alto¹, aunque evidentemente no todas van a gozar de la misma proyección. Un caso destacado es el de la escritora florentina Evelina Cattermole, conocida en los ambientes literarios por el pseudónimo byroniano —quizá irónico— de Contessa Lara², la cual gozó de una posición editorial afortunada con respecto a algunas de sus coetáneas pero ante todo en relación a muchos de los escritores contemporáneos. Durante la mayor parte del siglo XX (sobre todo a partir de la década de los treinta), su obra sufrió cierto olvido para después revitalizarse de forma importante en los primeros años del siglo XXI: se han publicado varias ediciones de sus relatos (*Tutte le novelle*, 2002; *Novelle toscane* 2008), la reedición de su novela *L'innamorata* (2007), así como *Il romanzo della bambola*

¹ Hay que recordar que en aquella época editar un libro requería un gran esfuerzo de recursos y era considerado como un producto comercial y no cultural como lo había sido hasta ese momento.

² No fue su único pseudónimo, anteriormente fue conocida como Lina di Baylon en homenaje a su malogrado amante Giuseppe Bennati di Baylon.

(2011) y *Una famiglia di topi* (2012), estas últimas pertenecientes a la literatura infantil y juvenil, además de monografías dedicadas a su figura y a su obra (Tiozzo, 2008) y estudios incluidos en obras generales (Arslan, 1998; Boero, 2002 entre otros). Por tanto podemos observar que se trata posiblemente de una de las escritoras más privilegiadas de la época, reconocimiento que la crítica contemporánea le negó en muchas ocasiones —no así el público— y la actual sigue cuestionando al considerar que ese favor de público y de parte de la crítica no se sustenta en su calidad literaria³, tildada de insuficiente profundidad y fuerza en la narración e, incluso, de cierta dejadez expresiva (Moreni, 2002: 12) sino que más bien se justifica solo por su condición de mujer (Tiozzo, 2008). Planteamiento que nos parece un tanto maximalista y que no podemos compartir. Probablemente se pueda aceptar que la originalidad no brilla en la totalidad de las *Novelle* de Evelina Cattermole, debido quizá a una incuestionable deuda tanto con el verismo como con el decadentismo (Boeri, 2002: 13), sin embargo parte de sus relatos, y por supuesto algunos de los que pertenecen a la colección *Così è*, se revelan como importantes para definir la figura de la escritora, pero sobre todo marcan un camino novedoso en la ordenación narrativa que oscila entre el plano de lo orgánico y el plano de lo inorgánico como es el caso de *La bambola*, relato que podemos encuadrar dentro de la tradición que inauguraría Hans Christian Andersen. Esa originalidad es más patente en las historias destinadas a un público infantil en las cuales la innovación pasa por una fase de desestabilización taxonómica en la cual todos los mundos posibles (el animal y el vegetal, el adulto y el infantil, el viejo y el nuevo, etc.) se mezclan de forma incesante⁴ (Calabrese y Fioroni, 2011: 102).

Se ha advertido también que en la autora florentina existe una suerte de ósmosis continua entre su experiencia de vida (rica en pasiones e intrigas que su singular belleza contribuyó a alimentar) y sus destrezas creativas que plasma en sus obras como refleja su trayectoria literaria (Tiozzo, 2008: 112). Esta permeabilidad recíproca configura preferentemente el perfil psicológico de sus personajes y en consecuencia podemos anotar que quizá esta mezcla entre autobiografía y ficción sea la causa de que uno de los pilares de mayor consistencia en la producción literaria de Evelina Cattermole sea aquel que

³ Refiriéndose concretamente a la colección de relatos *Così è*, Enrico Tiozzo opina que: “Si tratta di testi di livello generalmente basso, ripetitivi, statici, privi sostanzialmente di azione, eccessivamente appesantiti, qua e là, dall’uso del dialetto e —in taluni casi— fastidiosamente irrilevanti” (2008: 113).

⁴ “Un sorriso felice illuminò d’improvviso il visino tediato della signora, e un desiderio quasi infantile la spinse a entrare e chieder di quelle pupattole” (Contessa Lara, 2002: 154).

sostiene a sus personajes femeninos⁵, los cuales son contemplados y captados en momentos vitales de gran intensidad. Para ser más precisos nos referimos a sus protagonistas-mujeres: “la consistenza narrativa dei racconti è affidata prevalentemente a personaggi femminili che si collegano al panorama letterario di quegli anni” (Moreni, 2002: 24).

Nuestro análisis comprenderá algunos de los relatos que Maria Borgese calificó como “in fondo un miscuglio di realismo alla Verga e di sentimentalismo alla De Amicis” (1940: 182); en concreto nos centraremos en aquellos que se incluyen en la primera parte de la edición de Carlotta Moreni, *Tutte le novelle* (2002), nos referimos a la colección de relatos que se publicaría bajo el nombre de *Così è*⁶.

2. Personajes protagonistas

Los personajes femeninos de las *novelle*, que casi siempre encarnan una condición de miseria ya sea moral o material, nos ofrecen una tipología, más o menos amplia, que en su mayor parte se le puede calificar de arquetípica. Dicho de otro modo, si tomamos como referente los planteamientos psicológicos que en su momento estableció Carl Gustav Jung (2010), podríamos aseverar que las protagonistas de Contessa Lara se acercan bastante al diseño de patrones de comportamiento de carácter universal. Por ello, al quedar de manifiesto ese carácter genérico, esos personajes se convierten en figuras cercanas y comprensibles en cualquier época y por cualquier lector como ocurre por ejemplo con las categorías, interconectadas en muchas ocasiones, de la heroína y de la madre y sus distintas modalidades.

El modo en el que se representa, por ejemplo, este último personaje en la literatura tradicional ha propiciado varias hipótesis, todas ellas lógicamente relacionadas con parámetros masculinos, los cuales han sido utilizados para conceptualizar la realidad. De este modo el imaginario cultural patriarcal nos ha ofrecido dos grandes modelos tradicionales de madres: la imagen positiva como cuidadora incondicional del hogar, la heroína doméstica, limitada a un espacio reducido en comparación con el que tiene a su disposición el padre.

⁵ Si volvemos la mirada a otras autoras coetáneas, vemos que el caso de Contessa Lara presenta singularidades tales como reservar el protagonismo de sus historias a figuras femeninas (por ejemplo es el caso de los doce relatos que componen la colección de *Così è*), a las que tipifica gracias a adjetivos como: *innocenti*, *appassionate*, *vessate*, *ingannate* y *maltrattate* frente a las figuras masculinas, cuya adjetivación nos ofrece características como: *vuote*, *vanesie*, *sciocche* y *prepotenti* (Tiozzo, 2008: 117).

⁶ En este grupo se recogen 12 relatos incluidos en la primera edición de 1887 (Torino, Triverio), si bien algunos de ellos se publicarían con anterioridad en revistas de la época.

Por lo tanto su experiencia en el mundo está condicionada por valores predominantemente masculinos, según los cuales a esta figura se le asignan dos funciones determinadas que cumple: la reproductora y la transmisora de la ideología dominante; es decir, es la garante de continuar y perpetuar los prototipos que se le han asignado por la sociedad patriarcal de generación en generación. Por el contrario el segundo modelo literario de madre es la imagen opuesta, la madre incapaz, la que abandona el hogar, la que rompe con su papel tradicional y que alimenta el desencuentro entre la figura de madre y la de mujer (Ferrer, 2017: 48).

A lo largo de la historia de la literatura universal, y partiendo de los modelos anteriores, se aprecian muchos ejemplos de la presencia del personaje de la ‘madre’ como uno de los arquetipos más ricos y paradójicos, sujeto matices según la época: partiendo de la cruel e irracional Medea de Eurípides hasta la lorquiana Bernarda Alba para quien una rigurosa y cruel interpretación de las convenciones sociales la abocan a la tiranía y a provocar la tragedia en su familia; desde Anna Fierling, *Madre coraje*, de Bertold Brecht a quien la guerra termina por subvertirle los valores, primando el negocio sobre la supervivencia de su progenie, hasta Pelagia de Gorki (*Madre*), abnegada y reivindicativa que es capaz de abrazar la ideología de su hijo o aquella que sacrifica el fruto de su maternidad para entregarse a un amor obsesivo como Ana Karenina de Tolstoi. Y esto es solo una exigua representación de los distintos comportamientos que ofrece el caleidoscopio de esta categoría.

2.1. Escenarios y ambientación

En una primera aproximación al corpus acotado se podría acometer una división inicial de los relatos que gire en torno al análisis de un exponente nada despreciable, nos referimos a la ambientación que sirve de marco para hilvanar las historias y que, obviamente, va a mediatizar a los personajes y por tanto a las protagonistas. Enrico Tiozzo establece tres grupos: el primero en el que observamos ambientes lujosos y aristocráticos (como en los casos de *Miss Hope*, *Nel bosco*, *Apertura di caccia*, *Le prime bruciate*, *Un'eredità*, *Farfalla* o *La bambola*); el segundo lo conforman entornos de clase más baja, pobre (formado por *La squaldrina*, *Il vezzo di corallo*, *Viaggio* y *Il fatto di Mariuccia*); y el tercero dedicado a los miserables, a los desheredados y olvidados de este mundo (en este caso el exponente es el relato *Agli incurabili*). Esta tipología de ambientes se va repitiendo casi de forma alternativa, e incluso simultánea para marcar el contraste social, en las distintas narraciones que conforman las *Novelle* (2008: 113). Entre aquellas historias pertenecientes al primer grupo podemos destacar los ambientes lujosos en los que se celebran fiestas y reuniones como la que

tiene lugar en el palacete de los marqueses de Rignano en *Apertura di caccia*, donde en las grandes *soirées* de invierno “il fior fiore di quel che Firenze racchiude di nobiltà, d’ingegno, di ricchezza e buon gusto si rovescia e si fonde in quella casa” (Contessa Lara, 2002: 95); o los ambientes carnavalescos romanos con una gran suntuosidad simulada que nos retrata la escritora italiana en *Farfalla*. Por el contrario, en el segundo podemos apreciar los ambientes donde reina la sencillez y la pobreza como cuando se describe la pequeña y modesta vivienda de una maestra en un desolado pueblo (*Viaggio*): “c’era un lettino dal saccone di foglie e una sottile materassa a quadrelli: coi quattro ferri laterali alti, fatti per aver un po’ di parato; tre seggiole a impagliatino, una tavola zoppa e una cassa da biancheria. Alla finestra, de’ vetri piccoli, incastonati nel piombo; su la parete, a capo al letto, un ramoscello d’ulivo impolverato, raccartocciato, cadente” (Contessa Lara, 2002: 108); en este grupo los personajes son definidos como “Gente povera, ma con un po’ d’amor proprio!” tal y como nos dice la escritora en *La squaldrina* (2002: 71). Hay que subrayar que los distintos ambientes se pueden entrecruzar en un mismo relato, marcando así la desigualdad social. Ese es el caso del relato anterior donde encontramos la mejor y más detallada descripción de un ambiente aristocrático, un escenario secundario que resalta y choca con el pobre que rodea a la protagonista y a sus hermanos. La escritora italiana dedica varias páginas a describir con una técnica casi fotográfica el castillo de los marqueses de Sermogliati, un lugar de gran opulencia, que será el elegido para llevar a cabo la brutal violación de la protagonista, Gigia, una joven de catorce años, por parte del cochero de los marqueses, Anatolio. Veamos solo una pequeña muestra:

Nella sala da pranzo, in torno alla lunga tavola di lego scolpito e coperta di un pallido arazzo, in cerchio al camino gigantesco, sormontato d’un lungo specchio verdognolo, stavan de’ seggioloni rigidi di cuoi arabeschi d’oro cupo, con su la spalliera lo stemma di famiglia: una spada terminante in fiamma, e il motto: *me extollo*; su i muri, gli affreschi un po’ sbiaditi rappresentavano combattimenti omerici, con guerrieri e cavalli più grandi del vero: figure viste a traverso la forte fantasia di forti generazioni; e sotto questi affreschi, addossati alle pareti, poggiavano antichi stipi, pure di legno scolpito, carichi di vasellami d’argento, di smalti, di ceramiche, e lunghe cassapanche da corredi, quale a neri bassorilievi finissimi, quale di velluto cremisi, con fregi di ferro. A’ due capi della tavola del centro, sorgevano due lucerne d’oro massiccio coi beccucci ritorti, artisticamente cesellate (Contessa Lara, 2002: 77).

También el contraste entre esos dos tipos de ambientes lo encontramos en *Nel bosco*. Y en el tercer grupo, el hospital Maggiore de *Agli incurabili* rezuma un ambiente de miseria y penuria: “dinanzi alla tragica sala delle operazioni, e da

questa separata soltanto da un basso tramezzo di vetri opachi, è una stanza con le pareti bigie, l'impiantito sconnesso e quattro panche di legno tinte di scuro dal tempo e dal sudiciume" (Contessa Lara, 2002: 91). Esa atmósfera de miseria tan nítidamente apreciable en momentos de gran sufrimiento de los personajes, solo da algún respiro cuando se traspasan los muros del centro "Era l'ora della passeggiata a Posillipo, l'ora in cui davanti alla ricchezza della bella natura si scordano tante orrende miserie della vita" (Contessa Lara, 2002: 94).

Como ya hemos adelantado se trata de una primera aproximación, cuyo objetivo era destacar el marco sociológico por el cual navega la narración y en el que transitan los personajes. Ese primer análisis nos da la oportunidad de establecer una clasificación preliminar desde una perspectiva sociológica (prostitutas, damas intrigantes, jóvenes seductoras, niñas, heroínas, madres...). Sin embargo según la escritora es más bien un simple recurso literario, y no un propósito intencional en las historias ambientadas entre el lujo propio que rodea a las clases altas, y obedece más bien a concesiones hechas a los gustos de las modas, propicias para ganarse a su público; por otro lado, aquellos relatos que rescatan a personajes y ambientes más populares y menesterosos (a imagen y semejanza del naturalismo) filtran una mayor entrega y participación por parte de la autora italiana, tal y como confiesa de forma explícita en *Agl'incurabili*: "Non è un malsano sentimentalismo, non è curiosità, e molto meno quella caccia delle violenti emozioni da tanti ostentata che mi portò ieri a varcare la soglia dell'Ospedal Maggiore; ma sarà forse la mia passione per certi studi dal vero che non si trovano tra la folla, eguale dovunque nel suo convenzionalismo" (Contessa Lara, 2002: 91).

2.2. Madres y heroínas

En la literatura italiana los dos tipos de madre-heroína y madre-mujer han servido para asentar las bases de feminidad dentro de una cultura masculina. Esta imagen se va transformando y la figura de la madre, y en consecuencia la dimensión que adquieren las relaciones materno-filiales, termina por convertirse en personaje principal de forma frecuente en el siglo XX, lo cual quizá puede estar propiciado por la herencia recibida de algunas de las escritoras del siglo anterior y, por supuesto, por el incipiente movimiento feminista. En el corpus literario de escritoras cuya producción se desarrolla en la segunda mitad del *Ottocento* como Emilia Ferretti Viola, Evelina Cattermole, Regina di Lunto, Anna Zuccari, y posteriormente otras como Sivilla Aleramo, se aprecian cambios de perspectiva que marcan una diferencia y que, sin duda, pudo trastocar lenta pero inexorablemente el pensamiento patriarcal y, en

particular, la perspectiva de lo femenino que se ha transmitido (Peppino Barale, 2012: 116).

Evelina Cattermole cuenta con un recurso que podría acreditarse, desde el punto de vista autobiográfico (ya hemos comentado la intersección que existe entre *letteratura y vita*), por el descriptivismo prolijo y puntilloso con el que la autora presenta sobre todo los ambientes opulentos y de boato propios de la sociedad burguesa italiana de finales del *Ottocento* (Tiozzo, 2008: 114). Ese preciosismo en la utilización de la adjetivación se extiende no solo a los escenarios sino también a la presentación, descripción y tratamiento de los personajes femeninos, a los cuales tipifica, y un buen ejemplo de ello es Gigia, (*La sguadrina*) en cuya exposición de rasgos se detiene dibujando un auténtico cuadro realista:

La Gigia, che pareva dovesse rimaner bassotta, era cresciuta di salto, facendo il vitino sottile, sotto le pieghe sgarbate del vestituccio di molina. Non si poteva dir bella, con quel viso pallido, picchiolato di lentiggini su 'l naso e sotto gli occhi, e con quella bocca largoccia dai denti radi; ma aveva un certo garbo malinconico nel sorridere un po' da una parte, che le faceva una pozzetta nella guancia sinistra, e aveva in faccia due larghi occhi ingenui, tagliati a mandorla, d'un celeste così celeste, che, se si vuole, riesciva piacente. I capelli poi eran, da vero, la sua bellezza. Aveva su la nuca, a crocchia, una treccia pesante d'un biondo stranissimo, a riflessi di rame: treccia da non si tener con tutte e due le mani, tanto era grossa, e su 'l dimanzi del capo un'infinità di ciocche ondulate, in mezzo alle quali si faceva la divisa, fermandosele dietro agli orecchi con una forcina, nella più semplice e sbrigativa delle pettinature. Non le era mai riuscito però di domare una certa ciocchetta ribelle, che le aveva fatto prender il vezzo di passarsi ogni poco una mano su la fronte (Contessa Lara, 2002: 68-69).

La literatura realizada por mujeres entre el *Ottocento* y *Novecento* nos presenta de forma casi obligatoria una variada tipología de heroínas que dan testimonio de la propia condición femenina en la época, aunque es cierto que no siempre se puede atestiguar que fuera con plena consciencia de ello. Contessa Lara no es una excepción en este sentido, aunque solo nos detendremos en las heroínas y en las madres. Estas últimas aparecen en jerarquías aparentemente contradictorias y es posible que sean de los personajes a los que Evelina Cattermole someta a episodios que les provoquen los mayores sufrimientos (pérdida de hijos, de esposos, abandonos, soledad, abusos, etc.), pero a la vez también, en algunas ocasiones, se les dota de cualidades para infringir grandes dolores sobre todo en el ámbito de las relaciones materno-filiales. A su vez esta categoría también podría bifurcarse fundamentalmente en dos rangos que se oponen y al mismo tiempo, en algunas ocasiones, se complementan: el de

víctimas (de la sociedad, del destino, de los hombres que las rodean...) y el de seductoras (Moreni, 2002: 25).

En principio podemos decir que para Contessa Lara casi todas las mujeres son víctimas, pero de forma particular las madres como veremos. En primer lugar aparecen como víctimas de la sociedad que las estigmatiza, que las condena como ocurre con Maria Maruzza, Miss Hope⁷, una caballista del circo que protagoniza un amor dramático con el conde Zauri y que, tras la traición de este, se deja caer del caballo y muere en la pista; llegan a decir de ella que “non aveva cuore”, e incluso que “non avesse neppur sesso” (Contessa Lara, 2002: 87); y por supuesto también será víctima del egoísmo y la vileza del universo masculino. Un amor puro y casi instintivo por parte de Miss Hope frente al narcisista de él: “Ella che aveva risposto con insulti da cavallerizza, con superbie da imperatrice a tanti che le offrivano Dio sa che cosa; ella che passava come un fenomeo di natura in mezzo alle vampe di cupidigia de’ suoi ammiratori, si gettò un giorno a corpo morto fra le braccia d’un ragazzo inberbe: un sottotenentino di cavalleria, il quale come molti de’ suoi compagni d’arme [...] stava nel recinto del Circo quanto tempo concedevagli il suo servizio (Contessa Lara, 2002: 87). Tenemos que apuntar que las relaciones amorosas y más concretamente el amor es un tema recurrente para Evelina Cattermole (así como para otras escritoras contemporáneas) con valencias más bien negativas que recaen implacablemente en la mujer como víctima del cinismo y del egoísmo masculino. Incluso en el caso de las prostitutas, como aparece en *Farfalla*, la dureza insoportable del oficio se esconde detrás de una máscara (Moreni, 2002: 27).

Gigia es víctima del destino cuando se queda huérfana y, siendo muy joven, tiene que asumir el cuidado de sus hermanos, se convierte en su madre *de facto*; a pesar de su inexperiencia y su pobreza demuestra estar en posesión de grandes cualidades como la bondad y la virtud. Y es víctima del abuso de los hombres y de una sociedad hipócrita que asienta sus pilares en valores materiales y no en los auténticos sentimientos de una joven embarazada, aunque haya sido fruto de una violación, que termina por ser despreciada por la gente y tildada de *squaldrina* mientras continuará con su vida de sacrificios. Además el destino propicia que la historia de su madre se repita en ella, es decir, se perpetua de generación en generación. En esta ocasión la escritora italiana se hace visible en la narración demostrando sentir empatía por la protagonista, empleando el diminutivo como forma afectiva y piadosa para describirla (*piccina*, *bambinuccia*, *ragazzuccia*, etc.); esta historia es la que mejor

⁷ Este personaje será el antecedente de Leona la protagonista de la novela mejor considerada de Evelina Cattermole, *L’innamorata*, publicada en 1892.

reproduce la antítesis orgánica entre la *bambola* (mujer-víctima) y el *mostro* (el violador).

Como ejemplo del segundo tipo, las seductoras, tenemos a la protagonista de *Apertura di caccia*, la marquesa Teodora, de “sorriso diplomático stereotipato sulle labbra, impettita in qualche abito di damasco o di velluto ed oppressa dai gioielli aviti” (Contessa Lara, 2002: 95); más adelante continua con la descripción del personaje:

Non si può dir bella; ma è peggio; perché più pericolosa; dacché ormai la opinione da molti si traduce con la frase sacramentale di tutti: *è irresistibile*. A me poi piace singolarmente, sembrandomi strana con quella foresta di capelli a onde, tagliati corti a mo’ delle *nihiliste* e con quelli occhioni verdognoli e profondi, come due laghi in miniatura. È una donnina svelta, flessibile che sarebbe stata l’ideale di Théophile Gautier, perché non porta mai fascetta e preferisce il suo bel busto fatto dalla natura a quello architettato da una sarta... (Contessa Lara, 2002: 96).

En una sociedad burguesa donde reina la hipocresía, la marquesa era odiada e envidiada por las demás mujeres debido a las “splendide vittorie riportate [...] su tutte le dame... nemiche” y a pesar de ello era adorada por los hombres a los que seducía y se rendían ante sus encantos: “con un sorriso così dolce e buono che il poverello non solo comprese, ma scusò il sacrificio orrendo che quella donna gli aveva imposto tutto a un tratto” (Contessa Lara, 2002: 98).

Pero volvamos a las categorías principales de la heroína y de la madre, figuras complejas, muy difíciles de delimitar en la obra de Evelina Cattermole, sus rasgos y sus acciones se entrecruzan (como ya habíamos observado en el caso de la protagonista de *La sgualdrina*). La escritora florentina sucumbe ante estos personajes que, a su vez, están ligados, sobre todo el de la madre, a *topos* definitorios como es el caso del ‘nido’; sin duda, una valencia autobiográfica, la escritora italiana siempre buscó una protección y estabilidad familiar (Calabrese y Fioroni, 2011: 100). El ‘nido’ puede proporcionar amparo y seguridad como ocurre en el caso de la protagonista de *La sgualdrina*, Gigia, que después de haber sufrido estupro: “E tiratasi a dietro, la solita ciocca di capelli, che le cadeva su la fronte più arruffata che mai, vincendo i dolori e la debolezza, vacillante, affranta, sfinita, s’avviò verso casa” (Contessa Lara, 2002: 82), pero también puede ser el lugar donde se esconde el *mostro* como en el caso de Mariuccia que encuentra la muerte en su casa a manos de su padre. En el mundo literario de Evelina Cattermole las ‘madres’ casi siempre son víctimas

de un cruel destino⁸ del que no pueden huir como en el caso de *Agli incurabili*: “Ed ognuna di quelle figure esprime la sofferenza, l’ansia o l’apatia era tutto un vivente capitolo degno di osservazione dell’infinita storia del dolore umano” (Contessa Lara, 2002: 92). Igual destino le espera a Gigia, obligada a tomar el testigo de su madre sin estar preparada y a pesar de su temprana edad: “Si vede, guá, che lei la disgrazia ce l’aveva incallita nell’ossa, e ch’era il su’ destino di far da mamma” (Contessa Lara, 2002: 82). Estamos ante un tipo que denominaremos joven-madre: “lo sapevano tutti in paese con quanto coraggio quella bambinuccia di quattordici anni aveva preso il posto della madre” (Contessa Lara, 2002: 66); herederas y depositarias de los mismos modelos en los que se habían reflejado: “Quella Gigia! Era proprio figliola di su’ madre!– dicevano a Camaiore. Ritiratasi in fondo al borgo, in un’unica stanzuccia, dove in un canto faceva anche da mangiare dentro un fornello di terra cotta, mandava lei innanzi alla meglio la sua famigliola” (Contessa Lara, 2002: 67-68); familia que se agrandará con la llegada de su hermano pequeño abandonado y con el fruto de su violación de la cual ella se autoinculpa: “quel ch’ era stato era stato. Nessuno ci aveva colpa, tranne lei, ripeteva convinta la Gigia” (Contessa Lara, 2002: 82).

Los ejemplos anteriores ya nos sirven para aseverar la interrelación entre la categoría de madre y la de heroína, la visión más positiva que transmite el imaginario cultural patriarcal (la madre como cuidadora incondicional del hogar). De ese modo las denomina explícitamente Evelina Cattermole en *La bambola*, relato en el cual encontraremos la categoría de las que podríamos denominar las no-madres:

La mia eroina [...] era una figura di dama giovane e svelta, chiusa in un vestito di velluto di un verde cupo, quasi nero, guarnito di un ricco e pesante ricamo di giaietto sopra colore. Ma a compensar la severità del costume, di sopra, tra la pelliccia del collo, sbucava una testolina bionda e rosea, incorniciata da appello ch’era un audace capriccio; e guizzavan di sotto, fra i merletti delle sottane, due piedini civettuoli che camminando, camminando parevan due passerì che si rimbeccassero (Contessa Lara, 2002, 153).

Madres frustradas por no haber alcanzado la anhelante maternidad: “Quella giovane sposa, non anche confortata dalla maternità” (Contessa Lara, 2002: 153). La protagonista intenta colmar sus carencias afectivas con una muñeca;

⁸ Pero no toda la crítica opina así; según Tiozzo no se trata de que los personajes femeninos de la escritora florentina estén sometidos a crueles pruebas, si no que se trata de un victimismo que podríamos llamar generacional, es decir, es el denominador común temático de la narrativa escrita por mujeres entre el *Otto* y *Novecento* y uno de los parámetros que la distingue de aquella escrita por hombres (Tiozzo, 2008: 116).

esa frustración que le produce no conseguir su deseo de ser madre se transforma en una patología de locura, identificando a la muñeca con una hija: le bastaba escuchar la voz nasal de la *bambola-figlia* para sentir la alegría que necesitaba y poco a poco la dependencia va aumentando; se lamentaba por no tener hijos, por estar condenada a la *solitudine* y “la maternità era oramai la sua fissazione. [...] Da quel giorno la dolce e crudele fissazione della giovane sposa si tramutò in una vera e propria follia” (Contessa Lara, 2002: 159-160). El doloroso destino también persigue a las seductoras, Miss Hope, al igual que su madre, será víctima de un hombre que la maltrata y se burla de ella.

Para diseñar la trayectoria de estos personajes, el instrumento o la técnica de la autora florentina que más consenso despierta entre la crítica, como ya apuntamos, es la adjetivación que maneja con maestría a la hora de caracterizar a los personajes, sea cual sea el escenario. Como ejemplo incluimos la descripción que nos proporciona de la *montanara* de *fierezza indomita* que aparece en *Agl'incurabili*:

Seduta in un angolo, una montanara in un pittoresco costume dalla gonnella a larghe pieghe sui fianchi, il busto alto, portato all'estremo, e in testa la *pezza* di lana a colori vivaci, ogni poco s'appoggiava, muta, una mano sulla mammella destra, dove la ruvida tela della camicia chiazzata di giallastro copriva lo strazio di chi sa qual piaga. Un senso di spasimo le contraeva la faccia abbronzita; ma nell'occhio nero, sbarrato, era un tale espressione di fierezza indomita da ricordarmi l'occhio di un gheppio mortalmente ferito (Contessa Lara, 2002: 91).

La adjetivación sufre una gradación causada por los distintos niveles de dolor y aflicción en la víctima: *fiduciosa*, *trafelata*, *inconscia*, *poveretta*, *disgraziata*, *infelice*, *sventurata*, *smarrita*, *angosciata*, *fulminata*, *consumata*..., hasta utilizar epítetos que califican la angustia y la enajenación mental que provoca la pérdida de un hijo: *povero angelo*, *povero viso materno* o *madre solitaria*⁹ (*La madre*). En ocasiones, estos personajes que son zarandeados por un brutal destino y testigos de su propio tiempo introducen una marca relacional con la religión. Pero el aspecto innovador de este ámbito en las *novelle* es la denuncia de aquellas actitudes sociales que conducen a la exteriorización de una fe supersticiosa (Moreni, 2002: 26). En *Agl'incurabili* donde, después de reconocer la vertiente punitiva

⁹ El campo semántico de la *solitudine* es recurrente, está presente en aquellas ocasiones en las que el pesar o el sentimiento de abandono y de soledad se apodera de las madres a las cuales la muerte les ha arrebatado a sus hijos o en aquellas que no han podido alcanzar la maternidad. Moreni considera que la parte más auténtica de la obra de Evelina Cattermole es aquella que “riflette una solitudine alla quale si contrapone la bramosia di calore familiare manifestata nella ricerca ossessiva di una protezione maschile” (2002: 14); el análisis de su obra no puede realizarse sin tener en cuenta esta obsesión autobiográfica.

divina “forse la Madonna la castigava perché a’ figliuoli voleva troppo bene”, la madre solicitaba su intercesión: “O Maronna mia! Maronna mia! Voi che come me aveste u figlio in croce, soccorrete u mio figlio!” (Contessa Lara, 2002: 93-94). Pero también cuestionan las decisiones divinas incomprensibles como en el caso de la muerte de Annina, la madre de Gigia en *La sgualdrina*: “No Dio, non è giusto a levar così dal mondo una madre di famiglia! Non è possibile che Dio ci sia; e se c’è peggio per lui: vuol dir ch’è un birbone!...” (Contessa Lara, 2002: 64).

La pareja de arquetipos que estamos analizando conforma un binomio que obedece a nuestra hipótesis de estudio y que se basa en la confluencia en el personaje de la ‘madre’ del papel de víctima –*bambola*– y el de heroína. Igualmente se le podría incorporar otro elemento nuevo para convertirlo más bien en un trinomio, nos referimos al arquetipo de villana. Las premisas tradicionalmente aceptadas que caracterizan a la heroína, y no nos referimos al simple hecho de que sean las protagonistas de los distintos relatos, si no que varían según los distintos parámetros que se les apliquen, incluida la cronología literaria de su gestación: las connotaciones oscilan entre la virtud y el honor. En el caso de las historias analizadas no estamos ante heroínas que arriesgan su vida para alcanzar fines nobles, ante las que hacen hazañas increíbles o tienen habilidades especiales, simplemente se preocupan por sus semejantes; es decir, las heroínas de Evelina Cattermole se escoran hacia el polo de la virtud, se dibuja a una heroína (madre-heroína) que da más importancia a los demás que a sí misma, como hemos podido constatar¹⁰. Para contrarrestar los valores de la heroína siempre aparece la figura del villano o villana –el *mostro* en el caso de nuestra escritora– que emplea la fuerza y la astucia para perjudicarla, aunque su maldad puede propagarse también a otros personajes. Según la tradición lo normal es que el *mostro* sea derrotado, que caiga sobre él algún tipo de castigo de origen humano o divino, sin embargo en la mayoría de las obras de Evelina Cattermole, y esta es una de sus peculiaridades, casi nunca sucede (no sufren castigo ni el violador, ni el padre asesino, ni el amante traidor...). Si profundizamos en nuestro análisis no podemos obviar otro elemento fundamental la dualidad *uomo-donna*: dos principios igualmente necesarios pero dependientes uno del otro desde el punto de vista temático-narratológico. Una relación sobre la que tenemos que incidir por su importancia es aquella de marido-mujer presente en las *novelle* de la colección *Cos’è*. Al lado de los

¹⁰ A veces las heroínas también salvan la vida de otros en el universo literario de Contessa Lara, aunque solo hemos observado un caso. Se trata de Gigia, la heroína y joven-madre protagonista de *La sgualdrina* (defiende y recoge a su hermano pequeño, Nanni, discapacitado por culpa de la mordedura de un cerdo y que es abandonado por la campesina que lo alimentaba).

personajes femeninos protagonistas encontramos a hombres falsos, insensibles, prepotentes que engrosan una de las categorías motoras de la narrativa de Evelina Cattermole la de *marito-uomo-mostro* (padres, hermanos, maridos o amantes) frente a *donna-vittima* o *donna-bambola* (aunque no siempre sea así, la mujer o la madre también pueden pertenecer a la categorización antitética de los *mostri* como ocurre en el caso de la protagonista de *Vezzo di corallo*¹¹) que, obviamente, responden a dos principios creadores en constante conflicto: el bien y el mal. Sin duda un maniqueísmo del todo injustificado, que no obedece exclusivamente a una posición narratológica, sino que más bien parece enraizarse en los meandros de la trayectoria vital de la autora italiana.

3. Conclusiones

Contessa Lara no demuestra su calidad literaria de forma inequívoca para parte de la crítica. Según Tiozzo es muy metódica a la hora de seguir un modelo narratológico simple que repite prácticamente en todos los relatos: descripciones de escenarios –aristocráticos o miserables– personajes minuciosamente descritos ya sean marquesas o desheredados, narración de un hecho cuanto menos sentimental o trágico (entre una inocente e ingenua *bambola* y un cruel *mostro*) y todo ello resuelto en una conclusión interlocutoria, lo cual no es suficiente (2008: 189). Sin embargo a nosotros nos parece que repetir a grandes rasgos un mismo modelo en una colección de *novelle* puede que reste algo fresca, pero no creemos que sea tan negativo como para condenarla. En nuestro análisis hemos comprobado que los personajes femeninos son determinates y ofrecen algunas innovaciones dentro de una tradición literaria muy asentada que justifican que no se elimine a Evelina Cattermole del cuadro de escritoras entre los siglos XIX y XX (no hay que sucumbir a prejuicios derivados de la experiencia vital de la escritora); en este sentido compartimos la opinión de Carlotta Moreni (2002).

En relación con la tipología de los personajes sobre las que hemos reflexionado –madres y heroínas– aparecen como los ejes centrales de la colección de relatos *Così è*, en torno a los cuales se teje la técnica del descriptivismo exageradamente pormenorizado que llega incluso a establecer una gradación activa de epítetos para calificar el grado de angustia o de dolor de las protagonistas. Como hemos comprobado no podemos hablar de una deferenciación de los dos tipos: madres y heroínas; creemos que ha quedado claro que ambas categorías se entrecruzan, se absorben mutuamente,

¹¹ “Ma quel demonio inesorabile di Caròla” (Contessa Lara, 2002: 120).

intercambiando rasgos y enriqueciendo a los personajes. Sin duda conforman el pilar fundamental para crear consistencia narrativa a los relatos.

Referencias bibliográficas

- Arslan, Antonia (1998). *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*. Milano: Guarini.
- Boero, Piero (2002). Come prefazione. Bambole e topi: Contessa Lara scrittrice per l'infanzia, en Piero Boero et al. (Ed.). *Storie di donne. Contessa Lara, Anna Vertua Gentile, Ida Baccini, Jolanda: scrittura per l'infanzia e letteratura popolare fra Otto e Novecento* (pp. 5-33). Genova: Brigati.
- Borgese, María (1940). *La Contessa Lara. Una vita di passione e poesia nell'Ottocento italiano*. Milano: Treves.
- Calabrese, Stefano y Fioroni, Federica (2011). La narrazione come gioco, en Contessa Lara. *Il romanzo della bambola* (pp. 81-107). Cuneo: Nerosubianco.
- Contessa Lara (2012). *Una famiglia di topi*. Roma, Italia: AGRA
- Contessa Lara (2011). *Il romanzo della bambola*. Stefano Calabrese y F. Fioroni. (Ed.). Cuneo: Nerosubianco.
- Contessa Lara (2008). *Novelle toscane*, a cura di C. Caporossi. Padova: Il Poligrafo.
- Contessa Lara (2002). *Tutte le novelle*, a cura di Carlotta Moreni. Roma: Bulzoni.
- Ferrer, María Reyes (2017). La maternidad y las relaciones materno-filiales en la obra de Elena Ferrante, *Asparkía*, 31, pp. 47-63.
- Jung, Carl Gustav (2010). *Obra completa*, vol. 9/1: Los arquetipos y el inconsciente colectivo. Carmen Gauger (tr.). Madrid: Editorial Trotta.
- Moreni, Carlotta (2002). Introduzione. En Contessa Lara. *Tutte le novelle* (pp. 11-35). Roma: Bulzoni
- Peppino Barale, Ana María (2012). Lectura feminista y canon androcéntrico. Notas para una reflexión incluyente, *Multidisciplin@ Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán*, 1, pp. 116- 120.
- Tiozzo, Enrico (2008). *La bambola e il mostro. Un'indagine tematica sull'opera della Contessa Lara*. Roma: Aracne.

LA BELLA ADDORMENTATA DI ROSSO DI SAN SECONDO

Gabriella Capozza
Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Riassunto

Nella commedia *La Bella addormentata*, Rosso di San Secondo incentra la sua indagine sul personaggio femminile della Bella, mettendone in luce la straordinaria forza che risiede proprio nel suo essere donna e madre. La protagonista, in un percorso di emancipazione da una condizione di emarginazione, in quanto prostituta, ad una di integrazione, in quanto madre, riesce a smascherare bassezze e ipocrisie di una società avida e corrotta e, inchiodando i colpevoli alle loro responsabilità, a risarcire se stessa dai tanti torti subiti. La maternità appare realtà 'mitica' che si oppone al divenire storico e alle sue contraddizioni.

Parole chiave Rosso di San Secondo, *La Bella Addormentata*, maternità, mito, storia.

Pier Maria Rosso di San Secondo incentra la commedia *La Bella Addormentata* sul personaggio femminile della Bella, che diviene, nel suo cammino di emancipazione, una sorta di lente di ingrandimento attraverso cui indagare i limiti e le contraddizioni di un'intera società. In un percorso evolutivo, che vede la protagonista abbandonare le vecchie vesti di prostituta in favore di quelle nuove di madre, si rende manifesta la crisi di una società che, smarriti i grandi valori e le salde fedi ottocentesche, è sprofondata in un degrado storico, che è insieme morale ed esistenziale. In un reale caratterizzato unicamente dalla tensione al tornaconto personale e al possesso materiale e segnato da rapporti sociali inautentici, si erge la condizione sacrale della maternità, di fronte a cui le 'miserie' umane appaiono in tutta la loro evidenza.

La Bella Addormentata, inchiodando alle loro responsabilità coloro che con comportamenti egoistici e immorali hanno segnato, quasi deterministicamente, il suo destino di prostituta, riesce ad assicurare un futuro confortevole al nascituro. Con orgoglio e determinazione realizza il suo cammino nella forma dell'emancipazione e del risarcimento morale e, una volta riabilitatasi agli occhi della società, ma soprattutto dopo aver garantito delle sicurezze al proprio figlio, ella, gravemente malata, può lasciarsi morire in pace e, così, ascendere al mondo dell'aldilà, a quella "misteriosa e luminosa regione celeste" da cui, come afferma l'autore, tutti gli uomini provengono, e alla quale i personaggi "solari", come la Bella, anelano tornare per ritrovare quella beatitudine che nella realtà

terrena è negata. Così la maternità, forza mitica e primigenia, si erge sulla crudeltà del divenire storico, rivelandone tutta la sua miseria e pochezza.

Rosso di San Secondo, autore estremamente originale e poliedrico, in cui convivono elementi di diversa e a volte in contrasto matrice culturale, si trova a vivere in quel particolare periodo storico, quale è il primo Novecento, caratterizzato da un profondo senso di inquietudine e mancanza di stabilità che, così fortemente, attraversa le sue opere e definisce i suoi personaggi. Rosso di San Secondo, nato e cresciuto in Sicilia “fra l’ardore dello zolfo e il sole africano”, è capace di affiancare nella pagina scritta a un sanguigno vitalismo e a un esuberante tratto coloristico, propri della sua assoluta terra, un razionalismo tutto nordico, visionario, allegorico, metafisico, dando vita a un originalissimo stile artistico-letterario che, scardinando le salde e ormai consolidate strutture del dramma borghese, inserisce a pieno titolo il nostro autore in un panorama avanguardistico, espressionista e simbolistico di stampo europeo. Così, elementi veristici, propri di una tradizione siciliana, si affiancano e contaminano a elementi propri delle avanguardie europee (da Strindberg a Maeterlinck, ad Andreev, a Wedeking), in un singolare *pastiche* letterario, che ha fatto parlare la critica di ‘espressionismo mediterraneo’.

Autore teatrale, narratore e critico aderisce solo apparentemente al Verismo: il bozzetto di stampo verista viene infranto dall’interno e scardinato da colori, immagini, gesti e modalità espressive non più utilizzati per rappresentare e riprodurre il reale in maniera oggettiva, così come avveniva nelle opere e nei drammi ottocenteschi, ma per dar corpo e consistenza a stati d’animo, a soggettività estraniare, a stati di coscienza. Così, a una rappresentazione fotografica dell’esistere si sostituiscono deformazioni grottesche, dimensioni onirico-visionarie, rappresentazioni surreali che, mettendo a nudo la grettezza e la mancanza di senso della realtà, ritraggono una disgregazione in atto, un naufragio privo di consolazione. Il soggetto, non più disposto ad accettare quel mondo incomprensibile, popolato di “monadi prive di nesso”, come avrebbe detto Montale, si chiude nella propria solitudine, finendo con il consegnarsi ad una condizione di sradicamento ed emarginazione. Di ciò, la tenace forma di rivolta e ribellione di tanti personaggi sansecondiani che, non intendendo uniformarsi a un’esistenza degradata e ingiusta, anelano a una consistenza, a una verità di vita che, negata nel vivere sociale, viene raggiunta e perseguita in una sfera che è fuori e contro la storia, in una “regione celeste”, da cui i personaggi sono provenuti e a cui desiderano far ritorno. Per i personaggi che popolano le pagine di Rosso di San Secondo, diviene fondamentale recuperare quella pienezza di vita che è propria della “misteriosa e luminosa vera patria”:

Tutti gli uomini siamo, nel nostro passaggio terrestre, “emigrati” giunti da una misteriosa e pur luminosa regione celeste, nostra vera patria, da cui un giorno salpammo ed alla quale, in conclusione, agogniamo di ritornare: né la mia vecchia definizione di Nord e Sud volle mai coincidere con i termini semplici della geografia: pretese, piuttosto, fra tutti gli emigrati terrestri, distinguere quelli che della patria celeste perdettero per intero o quasi ogni ricordo, dai più solari, i quali non vivono l’esperienza della vita, se non per ritrovare in sé medesimi la luce del Paese natale; e più soffrono e più si sentono di natura divisa, più spassimano e più dalla Terra si distaccano. (Rosso di San Secondo, 1976: 477)¹.

Dunque, i personaggi solari sono proprio coloro che considerano la realtà sociale una dimensione priva di autenticità e, per questo, vivono in essa con la costante sensazione di essere degli ‘estranei’, una sorta di ‘migranti’ in una terra straniera, dalla quale sentono la necessità di allontanarsi il prima possibile per fare ritorno in quel primigenio luogo d’origine, considerato quale unica e vera patria. L’atteggiamento di fuga e di rivolta dei personaggi sansecondiani si inserisce in una più ampia visione critica dell’autore nei confronti della temperie culturale e morale primo-novecentesca in cui i grandi valori ottocenteschi, sviliti a retorica parlamentare e degradati a utilitarismo e perbenismo piccolo-borghese, sostengono e guidano una classe sociale avida e affaristica, intenta unicamente a perseguire il proprio tornaconto personale e i miraggi del dio ‘denaro’.

Così, tra dissoluzione del dramma borghese di tipo naturalistico e costruzione di un dramma critico e surrealistico di stampo europeo, si definisce lo stile artistico-letterario di Rosso di San Secondo che, in maniera originale, ha segnato la storia del nostro teatro. Emblematica, da questo punto di vista, è la commedia *La Bella Addormentata* messa in scena per la prima volta nel 1919 dalla Compagnia diretta da Virgilio Talli con Maria Melato al Teatro Olimpia di Milano e salutata dalla critica come un’opera capace di liberarsi da formule del passato e aprirsi a nuovi orizzonti.

La protagonista della commedia è Carmelina, una giovane ragazza di campagna che, per tirare a campare, è costretta a vendersi nelle fiere e a farsi sfruttare da due infidi mezzani. Carmelina, da quando ha iniziato a prostituirsi, si fa chiamare la Bella Addormentata, quasi a voler indicare la condizione di semi-incoscienza e di inconsapevole partecipazione con cui prende parte ad un mondo che non condivide e che disprezza, riuscendo a conservare, al contempo, quel candore primigenio che ancora le appartiene e che è da ricondurre al

¹ Il brano è tratto dalla commedia *Una cosa di carne* (presente nell’opera omnia *Teatro*). Essa trattando dello scabroso tema della prostituzione, di cui ne denuncia l’immoralità, venne ritenuta offensiva per la morale pubblica, tanto che venne censurata dovendo addirittura emigrare a Buenos Aires per essere rappresentata.

mondo celeste da cui deriva e a cui anela ritornare, non appena avrà dato un senso al suo temporaneo “passaggio terrestre”. Al nome della ragazza, Bella Addormentata, fanno da controcanto i nomi di Guanceblù e Nasoviola, nomi legati a particolari tratti fisici, esasperati espressionisticamente, e tesi a sottolineare la bruttezza interiore che contraddistingue i due meschini personaggi per cui lavora la ragazza.

La condizione di ‘addormentata’, che compare sotto forma di metafora anche nel titolo, non si limita ad essere un semplice elemento qualificativo o accessorio del soggetto, quanto piuttosto una categoria dell’anima, una condizione esistenziale. Appare addormentata, difatti, sin dal suo primo apparire sulla scena:

Si presenta come un’apparizione di dietro il paravento. Senza guardare, senza vedere, va dritta a sinistra a sedere sulla panca rimasta vuota. Intreccia le dita sulla pancia e resta immobile [...] fa appena una mossa del capo; guarda l’Allocco, come da lontano, impassibile, trasognata: un minuto di sospensione, poi rivolge lo sguardo altrove (Ivi: 245)².

Immersa in un mondo che si rivela crudele e cinico, a cui sente di non appartenere se non nell’unica forma straniata e allucinata della presenza/assenza, appare perennemente ‘addormentata’. Questa, la sola forma in cui riesce ad affermare la sua esistenza e con cui riesce a schernirsi dalla crudeltà e dalla sua condizione di prostituta a cui la costringe un reale che disdegna. Se quella realtà non le appartiene e non le interessa, allora questo suo modo di stare al mondo assume i caratteri di una regressione nella sfera dell’inconscio, in un universo primitivo, non intaccato dalla storia e dal crudele divenire del reale.

L’opera si apre, tra i litigi di Guanceblù e Nasoviola, con l’arrivo nella casa in cui lavora la Bella di alcuni clienti (due Giovinastri di miniera, l’Allocco dai fichidindia, due Grassi di Velluto) che immediatamente vanno a qualificare quello squallido e miserabile panorama umano che attraverserà l’intera opera e che costituirà quel grumo di brutalità e insensatezza, contro cui si dipanerà l’azione oppositiva e di silenziosa ribellione della Bella. Così, sotto lo sguardo deformante del soggetto, che *zoomma* particolari e dettagli, le creature umane, espressionisticamente ritratte, appaiono raffigurazioni deformate, burattinizzate e prive di identità: un dettaglio fisico o morale (da cui i nomi: Nasoviola, Vecchia Disperata, Zitella Angosciata ecc.), ingigantito e isolato, diviene elemento

² Il brano è tratto dalla commedia *La Bella addormentata* (presente nell’opera omnia *Teatro*) che è oggetto di analisi di questo lavoro e che si incentra sul personaggio femminile della Bella, che diviene una sorta di lente di ingrandimento attraverso cui indagare i limiti e le contraddizioni della particolare epoca in cui si trovò a vivere Pier Maria Rosso di San Secondo.

disarmonico che grottescamente rende concreta e visibile una degradazione interiore. Da questo punto di vista, l'impalcatura verista viene svuotata dall'interno, destrutturata attraverso il punto di vista del personaggio della Bella che, calato in una dimensione onirica e allucinata, ritrae un'umanità in preda allo sfacelo che ha perso irreparabilmente ogni ricordo della "luce del Paese natale".

La Bella, ritratta in un'aurea fiabesca nella sua imperturbabile solitudine, una sorta di donna-angelo, appare un personaggio candido e distante, del tutto indifferente e per nulla interessato a instaurare una qualche forma di comunicazione con gli uomini venuti a farle visita. Assorta nel suo alone onirico, con la purezza nel cuore, stupita e meravigliata, pare non capire quel mondo che ha di fronte e che le scorre accanto:

E se uno di fiera le dice in questo paese, con una voce di gola febbrile, ch'ella è meglio di una fontana per dissetare, e un altro di fiera in un altro paese le dice di volerla suggerire come una prugna settembrina, e un altro ancora con la congestione sanguigna negli occhi le gorgoglia che a spendere denaro con soddisfazione non c'è per Santantonio altro che lei - non sa nemmeno rispondere, stupita, la Bella, perché non si persuade come mai abbian tanto piacere a toccarla, e davvero li guarda con meraviglia ancora dopo molto tempo che le passano nella vita tutti a sorridere e a celiare, strizzando l'occhio perché dica di sì. (Ivi: 237).

Nell'opera domina la suggestione psicologica e simbolica della protagonista che, figura "pura perché inconsapevole" e chiusa nella sua condizione di lontananza straniata, afferma paradossalmente il suo intatto candore: avvolta in un'aurea di indifferenza e assoluto distacco, appare immune dal degrado di un mondo brutale con il quale è impossibilitata ad intessere una qualsiasi forma di reale comunicazione. Di qui, un linguaggio carico di tensione e segnato da pause, interruzioni, periodi brevi, secchi, a tratti nervosi, che tanto ci ricorda i dialoghi pirandelliani. Ma a differenza dei personaggi pirandelliani, che sono logorati dalla smania ragionativa e che si struggono e disperano nel vano tentativo di trovare in tanto sfacelo un approdo ultimo, una qualche verità che dia senso all'esistenza e ricomponga la frantumazione, i personaggi di Rosso di San Secondo appaiono rassegnati di fronte a tanta insensatezza e ingiustizia. Passato attraverso la lezione di Pirandello, il personaggio sansecondiano non tenta neanche di trovare un esile senso, una qualche *ratio* in quel reale frantumato, perché sa che in quel mondo, caratterizzato da contraddizioni e dal naufragio di ogni fede, non è possibile rintracciare alcuna forma di autenticità e che l'unico modo per affermare la propria esistenza è quello di porsi fuori e sopra la vita, in una forma di totale estraneità da essa. Così la Bella, affetta da una profonda

indifferenza per la vita, sprofonda in una condizione di imperturbabilità, in una sorta di atarassia.

Ad un certo punto, nell'esistenza bloccata della Bella, che scorre sempre uguale a se stessa, sopraggiunge un evento dirompente che ha del miracoloso e che segna una vera e propria cesura tanto nell'opera quanto nell'esistenza della donna. Ella, difatti, scopre di aspettare un bambino. Questo evento, che darà uno scossone alla sua vita svegliandola da quel torpore che l'ha contraddistinta fino a quel momento, la porterà a modificare la sua esistenza, così da poter dare un futuro dignitoso alla creatura che porta in grembo. Nascerà immediatamente nella donna il desiderio-necessità di dare una direzione diversa al suo cammino e, soprattutto, di chiedere a quel mondo che l'ha così brutalmente sfruttata e offesa una qualche forma di risarcimento, una resa dei conti, in nome di quel figlio che esige un'esistenza decorosa e un futuro rispettabile. Da questo momento la Bella si ribellerà a quella società che l'ha relegata alla condizione di donna-oggetto – “Possa divenire cionca, se m'alzo!” (Ivi: 247) - dirà alla signora Guanceblù, che la implora di alzarsi e avvicinarsi ai clienti.

Deciderà di riscattare se stessa e il nascituro chiedendo giustizia e inchiodando alle sue responsabilità proprio colui che, seducendola e abusando di lei per primo, ne aveva segnato irreparabilmente il destino. Così si recherà a casa del responsabile, il Notaro Tremulo, e, in nome di quelle vecchie colpe, gli chiederà non soltanto di accoglierla in casa, ma anche di provvedere al mantenimento del bambino. Per la buona riuscita dell'impresa, risulta indispensabile l'intervento del Nero della Zolfara. Si tratta di una figura positiva all'interno dell'opera, di un uomo che ha il senso della terra e della vita e che con la Bella ha instaurato un rapporto basato sul vero sentire, perché il Nero, a differenza di tutti gli altri uomini, non le chiede nulla, nulla vuole da lei, soltanto che rida: “Ridi, simpatia” (Ivi: 250). Personaggio di una sicilianità sanguigna, figura controcorrente, che sa guardare oltre le apparenze e le ipocrisie del perbenismo borghese e che sa riconoscere un signore, un vero zolfataro e un uomo d'onore tra i tanti falsi signori che si danno arie da padroni.

Il Nero, cavaliere con la Bella e galantuomo di sangue, quando va in visita alla Bella si toglie il garofano dall'occhiello e glielo dona dicendo che “a uno zolfataro il garofano non glielo toglierebbe al mondo né il Re né l'Imperatore, e solo il castigo di Dio, o la femina. E vostra eccellenza è padrona” (Ivi: 249). Alle parole e ai gesti del Nero la Bella ride beata, perché il Nero è l'unica creatura che la rispetti veramente. La risata, che lega istintivamente i due, sancisce una complicità profonda e un affetto autentico, fatto di piccoli gesti, di sorrisi e di una speciale tenerezza che va a contrapporsi all'arroganza e alla brutalità di una società che ha smarrito la purezza di ogni sentimento. Il rapporto dei due si svolge in un'aurea quasi fiabesca e surreale che si oppone al realismo esaspera-

to, fino alla deformazione grottesca, con cui viene rappresentato il mondo circostante.

“Voglio la mano vostra, ch  non avete mai voluto niente da me” (Ivi: 253) - dir  la Bella al Nero, nell’intraprendere il suo cammino di riscatto, e il Nero, che le porge entrambe le mani, le risponder :

Va bene! Il Nero della Zolfara s’  messo in avventure di peggio! Avanti! Tutta la vita   un’avventura colorata: giallo   lo zolfo colato; ma sotto terra   cupo, come la galera; il cielo   turchino, bianche le nuvole o grigie; i paesi, sopra le montagne, paiono greggi quando c’  verde all’intorno, ma spesso non ce n’ , sembrano bruciati e ferrigni. Si va e si viene, si gira; qua   fiera, e l  carestia; la servit  umana non trova modo di liberarsi. La libert    la Bella Addormentata pre-gna, che passa con il Nero della Zolfara. Ecco lo scialle Andiamo (Ivi: 254).

La Bella e il Nero, lei prostituta, lui un avanzo di galera, appaiono personaggi positivi, perch  capaci di provare sentimenti autentici e sinceri in un mondo senza umanit , in linea con quella visione della vita di Rosso, che divide gli uomini in due grandi categorie, gli ‘integrati’ e gli ‘emarginati’ e strizza l’occhio a questi ultimi (Distaso, 1988: IX-XI)³.

Mirabile la traversata dei due attraverso la festa di paese, in cui il Nero “stringe la Bella al braccio come un imperatore” (Rosso di San Secondo, 1976: 255), tra la folla festante, in un’atmosfera di euforico vitalismo e di trionfo coloristico. In un ritratto in cui confluiscono un panismo dionisiaco di eco dannunziana e una simultaneit  e una libert  visiva che ricorda atmosfere futuristiche viene sancito l’ottimismo e la sicurezza di chi ha la consapevolezza di aver intrapreso il cammino del riscatto in nome di una maternit  che si fa sentire con forza. Cos , Carmelina, ribellandosi alla maschera di prostituta, a cui l’ha inchiodata la societ , ora con orgoglio e determinazione mostra al mondo il suo nuovo volto di madre e guarda dall’alto, smascherandole, le miserie di quella societ .

Carmelina e il Nero si dirigono a casa del notaio, il Notaro Tremulo, che tre anni addietro sedusse la Bella consegnandola al suo difficile destino. Da quel momento, difatti, cominci  a mettere il rossetto, a ridere, a vestire di rosa e verde (“Chi   stato a farla cos ? Il notaio. Perch  infatti non corre acqua in un letto di fiume se non c’  sorgente di dove si parte.” (Ivi: 263).

³In relazione al teatro di Rosso di San Secondo e, in particolare, a un’analisi sulla visione dicotomica della societ  in due grandi categorie, quella di coloro che «della patria celeste perdettero per intero o quasi ogni ricordo» e quella dei «pi  solari, i quali non vivono l’esperienza della vita, se non per ritrovare in s  medesimi la luce del Paese natale» si veda l’Introduzione di Grazia Distaso del testo *Il Teatro di Rosso di San Secondo*.

La Bella, giunta a casa del Notaro, così si rivolge a lui e alla sua vecchia zia:

Mi chiamavo Carmelina quando stavo in questa casa. Ora mi chiamo la Bella Addormentata perché mi addormento sempre. Io, per me... che m'importa? In ogni paese è uguale, in ogni contrada è sempre lo stesso non m'importava niente a me! E perciò non ho voluto mai disturbare né Vossia, né il signor notaro. Io, al signor notaro, non gli ho portato rancore. E nemmeno glie ne porto. Ma, ora, come potevo restare dove ero, ora che sono...? (Ivi: 263).

Ed è ancora una volta il Nero che corre in soccorso della Bella sottolineando il volto salvifico della donna:

Il Reverendo onoratissimo pare che abbia visto Belzebù. Finiamola con le imposture! Perché ha sulle guance il rossetto? Perché ha le labbra dipinte? Perché ha le trecce a còccola sulla testa? Perché è vestita di rosa e verde? Cose da poco. Ecco. (Cava un fazzoletto rosso, versa sopr'esso acqua della bottiglia, e lava il viso alla Bella Addormentata: le disfa poi le trecce, glie le riappunta amorosamente in modo normale, le toglie il fazzoletto verde, le sfibbia la gonna rossa e glie la toglie, in modo che ella rimane in sottanino bianco: prende poi lo scialle nero e con esso l'avvolge. Mentre esegue, egli dice.) Acqua semplice di bottiglia; se fosse di fontana sarebbe più adatta per questa carnagione fine. Queste macchie, ci vuole ben poco a levarle: lo stesso non può fare il notaro con la sua coscienza. Le belle trecce sono messe a ghiribizzo per far colpo agli uomini di fiera. Una puntatina, e l'incanto è finito: si raccolgono con due mani, immacolate, e s'appuntano così e così. [...] Possiamo lasciarla in sottana, che siamo tutte persone d'età. Ora lo scialle. Avvolgiamola così. Reverendo dite l'Avemaria: questa è la Madonna Immacolata! (Ivi: 265-266).

Eliminati quei dettagli che la riconducono alla condizione di prostituta, la donna rivela un volto nuovo, quello della purezza che ha sempre preservato attraverso il suo stato di 'addormentata' e che ora si amplifica attraverso la sua condizione di madre. La maternità, rispetto alle brutture del mondo, eleva Carmelina in una sfera 'altra' e la avvicina alla Madonna ("Questa è la Madonna Immacolata"). La creatura innocente che porta in grembo è la presenza più forte tra tutti i presenti, espressione tangibile della potenza della creazione e del mistero della vita che si rinnova.

La Vecchia zia del Notaro, presso la quale questi vive, lo costringe ad accettare la Bella nella sua casa e a farsi carico del bambino, non solo per un senso di superiore giustizia, ma anche per una sorta di vendetta verso quel nipote che detesta e che, è convinta, altro non sta aspettando che la sua morte, così da percepire l'eredità. In quella casa, difatti, regna un'atmosfera di tensione caratterizzata da sofferenza, incomprensioni e da un dialogo fatto di rimproveri,

rancori, inquietudini, sottintesi e sul quale incombe un senso di sostanziale in-comunicabilità. L'inserimento della Bella nella famiglia del Notaro nel ruolo di moglie, grazie alla sua nuova veste di madre, non equivale a una reale forma d'integrazione quanto, piuttosto, a una sorta di risarcimento, di rivalsa verso quella società che l'ha relegata a una condizione di emarginata. Tra l'altro, alla Bella non interessa far parte di una società inautentica, che si presta al gioco incoerente delle parti, quanto unicamente assicurare un futuro dignitoso a suo figlio. La Bella, ormai madre nella casa del Notaro, ritrova una pienezza di vita e un'armonia interiore che sancisce un legame visionario con lo spazio circostante: allattando il neonato e mantenendo un'aria trasognata, si abbandona a una sonnolenza beata che trasfigura anche la natura, in un'idillica tensione panica. La condizione di beatitudine che la caratterizza, ora che è madre, è una dimensione appagante e di realizzazione assoluta, ben diversa dalla condizione di presenza/assenza che aveva caratterizzato il suo modo stare al mondo quando lavorava per Guanceblù e Nasoviola. Se quella, difatti, rappresentava per lei l'unica maniera con cui partecipare ad un mondo brutale e degradato che disprezzava, questa, ora che ha un figlio e che allatta, è una condizione di vita che salda armonicamente in un rapporto simbiotico la sua persona alla natura, in uno stato di pienezza assoluta:

Pepespezie, non dormo; mi sogno. Tu non lo puoi sapere com'è, che non hai mai allattato. Quando mette le labbruzze alla sua fontana e s'abbevera, che pare abbia sete d'or'è l'anno quando non era nemmeno nato, mi pare che se ne cali tutto il sangue della mia testa, e a poco a poco mi viene sonnolenza... e vedo tante belle cose che non c'è nemmeno esistenza: fiori grandi come un albero, con le foglie larghe larghe, o gialle, o violetta, intorno intorno a vasche che paiono mare, e con le nuvole sopra fine fine come sta cangiante... E un odore, un odore! (Ivi: 274).

La Bella è personaggio che fa parte di quella schiera di "solari, creature autentiche e pure, incapaci di integrazione, ma che sanno vedere un *oltre* che va al di là delle scontate certezze e che esprime soprattutto ansia di purificazione, tensione ideale, interiore vibrazione di coscienza" (Distaso, 1988: XXVI).

Attraverso procedure grottesco-espressionistiche, agli antipodi del Naturalismo, e attraverso modalità espressive onirico-trascendenti, viene affermata con vigore la forza della maternità che si erge quale dimensione pura e astorica, capace di svelare le ipocrisie e le brutture di una società che ha smarrito qualsiasi luce di autenticità e candore. La maternità appare un miracolo che incute ed esige rispetto, così come ha dimostrato il notaro Tremulo che, riconoscendo il suo errore, ha accolto nella sua casa La Bella e il bambino.

La donna, prima prostituta, poi madre, nel terzo atto appare nella condizione di 'malata', così gravemente, da non potersi sottrarre all'imminente destino di morte. Ma ora che al figlio è assicurato un futuro sereno e agiato ("Vossignoria, lo sanno crescere bene assai... Ed io per questo me ne vado contenta"), può lasciare in pace la vita terrena, quella vita che mai la ha interessata e ascendere a quella "sfera celeste, misteriosa e luminosa", a lungo agognata (Ivi: 285).

Un ultimo pensiero è rivolto al Nero, suo fedele compagno: non può morire senza averlo salutato per un'ultima volta. D'altronde sono passati sei mesi (il tempo di cui il Nero aveva bisogno per sbrigare le sue faccende con la giustizia) da quando il Nero è partito. Così la Bella, donna-madre, sotto un cielo stellato, in un'atmosfera surreale, mentre tutti le consigliano, visto il suo stato, di andare a letto, moribonda ma fiduciosa, aspetta il ritorno del Nero. Fino a che:

Sente il suono dello scaccia guai e i passi del Nero che arriva. Oh, cristiano che vieni, cammina con passo solerte: io feci già per te quel che potevo... fino all'ultimo t'ho aspettato! (Udendo il suono di uno scacciapensieri che giunge dal vicolo.) Ah! Ecco, ecco, sei giunto! Ora che ti sento!... Addio! Addio... che suono, che suono!

(tra il rantolo della morte) Io lo sapevo che a notte non sarebbe mancato!... Vedi quante stelle sono spuntate!... Un grappolo di stelle... come lui disse...e gliele butto giù... (Si solleva ritto in piedi per giungere con la mano alle stelle, brilla di pura luce nel volto, poi casca senza respiro.) (Ivi: 287).

"Il personaggio di Rosso di San Secondo dal primo momento in cui entra in scena sa dove si trova e in quale direzione si deve muovere. Non si vuole affermare una programmazione nella vicenda ma si vuole dire che il personaggio porta una nostalgia platonica di un mondo ideale che va oltre la semplice esistenza terrena". (Grisi, 1966: 98)⁴. Così la Bella, personaggio *solare* desunto dalla realtà, in un processo di dissolvimento fantastico, perde sempre più la sua concretezza umana per assumere significati morali e poetici e significazioni favolose, assimilando la maternità a una condizione mitica, ancestrale, primigenia, al di sopra e al di fuori della storia, che tanto ci ricorda la visione pirandelliana della *Nuova colonia*.

La Bella, che si erge su un'umanità degradata, quale presenza pura e autentica, capace di accogliere le forze salvifiche e vitali della creazione, realizza il suo riscatto, grazie alla forza che ha trovato nel suo nuovo stato di madre. Può fi-

⁴ F. GRISI, nell'articolo *Attualità di Rosso di San Secondo*, mette in evidenza il legame inestricabile esistente tra i personaggi e la misteriosa realtà da cui essi provengono e verso cui anelano per tutta la loro esistenza, creando, in tal modo, una cesura sostanziale con il mondo terreno popolato da uomini ipocriti e preoccupati soltanto del loro tornaconto personale.

nalmente raggiungere quel Paese natìo, sempre agognato e così diverso dalla realtà viva di tutti i giorni, caratterizzata da ipocrisia e degrado e, in quanto madre e fautrice del miracolo della vita che si rinnova, ascendere a quella “misteriosa e pur luminosa regione celeste”, da cui è provenuta. Così, lasciare quel mondo terreno, che mai le è appartenuto e che mai ha amato, significa sancire una impossibilità storica ed esistenziale a conciliare *autenticità* e *reale*, *mito* e *storia*, *natura* e *vita*, facendo della maternità un sogno di purezza, quale fonte di sempre nuova vita che sa porsi al di sopra di ogni bassezza.

Riferimenti bibliografici

- Di Legami, Flora (2000) *Un viandante della notte. La narrativa di Rosso di San Secondo*. Palermo: Ila-Palma.
- Distaso, Grazia; (1988). Introduzione. In Grazia Distaso (Ed.), *Il Teatro di Rosso di San Secondo*, (pp. V-XXXV). Bari: Graphis.
- Grisi, Francesco (1966), Attualità di Rosso di San Secondo, *Nuova Antologia*, gennaio-aprile, (496), pp. 96-101.
- Menghi, Maria Cristina (2005) *Rosso di San Secondo tra l'Espressionismo e il Mito*. Firenze: Atheneum.
- Perrelli, Franco (2016) *Le origini del teatro moderno da Jarry a Brecht*. Roma-Bari: Laterza.
- Rosso di San Secondo, Pier Maria; (1976). *La Bella Addormentata*, in Luigi Ferrante (Ed.), *Teatro*, (I), (pp. 233-287). Roma, Bulzoni.
- Rosso di San Secondo, Pier Maria; (1976). *Una cosa di carne*, in Luigi Ferrante (Ed.), *Teatro*, (I), (pp. 441-478). Roma, Bulzoni.
- Rotondo, Calogero (2016). *Le esperienze solitarie di uno scrittore “vagabondo”, spirito sognante e poeta: Piermaria Rosso di San Secondo: narratore e drammaturgo (1887-1956): vita, opere, memorie, testimonianze, critica, profilo e inediti*. Roma: Terre sommerse.
- Salsano, Roberto (2001) *L'immagine e la smorfia. Rosso di San Secondo e dintorni*. Roma: Bulzoni.
- Uccellatore, Maria Cristina (2007) *Dall'urlo alla voce. Studi su Rosso di San Secondo*. Acireale: Bonanno.

LA NARRAZIONE DEGLI STEREOTIPI E DEI PREGIUDIZI IN TRE ROMANZI DI ADRIANA ASSINI

Irena Prosenc
Università di Lubiana

Riassunto

Il contributo analizza i modi in cui sono narrati gli stereotipi e i pregiudizi nei romanzi storici di Adriana Assini *Le rose di Cordova*, *La Riva Verde* e *Un caffè con Robespierre*. Gli atteggiamenti negativi verso le donne, i mori, gli ebrei e alcune altre categorie si concretizzano attraverso l'antilocuzione, la discriminazione e la violenza. L'autrice rivela l'esistenza di pregiudizi e stereotipi in varie epoche passate alla luce di una concezione etica della narrativa storica.

Parole chiave: Adriana Assini, personaggio femminile, stereotipi, pregiudizi

La narrativa di Adriana Assini si basa su una rilettura critica della Storia. Secondo l'autrice, il discorso storico viene elaborato da chi detiene il potere; pertanto, presenta numerose omissioni. Ne risultano emarginate varie categorie di persone tra cui primeggiano le donne che sono le protagoniste predilette dei suoi romanzi. La narrazione della scrittrice romana è imperniata su fatti di microstoria raccontati sullo sfondo delle grandi tematiche storiche dalle quali emergono interrogativi tuttora attuali (Assini, 2018: 22). Si connota per una marcata dimensione etica e un'attenzione ai valori che l'insegnamento storico può avere per l'epoca contemporanea (Prosenc, 2018b). Sotto questo profilo, una funzione chiave nei suoi testi è ricoperta da personaggi esclusi dal discorso storico, da figure emblematiche o controverse che le offrono la possibilità di "indagare sulla loro storia oltre la verità ufficiale" (Assini, 2008).

Degna d'interesse appare una ricerca sulle modalità con cui la scrittrice narra gli stereotipi e i pregiudizi ai quali sono inevitabilmente esposti i personaggi da lei scelti. Si è ritenuto opportuno circoscrivere l'indagine al corpus di tre romanzi: *Le rose di Cordova* (2007), *La Riva Verde* (2014) e *Un caffè con Robespierre* (2016), ambientati in diversi luoghi ed epoche storiche. *Le rose di Cordova* narra la Spagna a cavallo fra il Quattro e il Cinquecento, *La Riva Verde* è ambientato nelle Fiandre trecentesche, mentre la trama di *Un caffè con Robespierre* si svolge sullo sfondo della Rivoluzione francese. Accanto ai personaggi storici come Juana I di Castiglia o Robespierre vi compaiono quelli inventati ma storicamente plausibili. Il nostro discorso prenderà avvio da una delimitazione teorica delle nozioni di stereotipo e pregiudizio. Seguirà un'analisi testuale con cui si cer-

cherà di scandagliare i vari aspetti di questa tematica ed evidenziare l'importanza che essa riveste nei tre romanzi.

Le definizioni dei termini compresi nell'area tematica dello stereotipo e del pregiudizio sono emblematiche della complessità di questi fenomeni. In via preliminare, osserviamo che lo stereotipo riguarda l'attribuzione di determinate caratteristiche a un gruppo, il pregiudizio è un atteggiamento che si basa su una valutazione complessiva di un gruppo, mentre la discriminazione indica un comportamento prevenuto nei confronti di un gruppo o dei suoi membri (Dovidio et al., 2010: 5). Tradizionalmente si considera che nello stereotipo prevalga la componente cognitiva, nel pregiudizio quella affettiva e nella discriminazione quella comportamentale (Fiske, 1998: 357), anche se la demarcazione non è rigida.

Gli esseri umani sono naturalmente portati a generalizzazioni che semplificano i procedimenti conoscitivi. Questa tendenza può risultare nella formazione di categorie razionali, fondate sull'esperienza personale, e di quelle irrazionali, composte dal sentito dire, da proiezioni emotive e da fantasia (Allport, 1954: 27). Per questo motivo, gli stereotipi e i pregiudizi sono fenomeni persistenti nelle relazioni sociali (Fiske, 1998: 357). Riguardano i rapporti fra gruppi che possono essere percepiti come degli in-group o degli out-group. Secondo Allport, i membri di un in-group usano la parola 'noi' essenzialmente con lo stesso significato: questo succede, ad esempio, per i membri di una famiglia o di un club, i compagni di classe, gli abitanti di una città o di un paese ecc. (Allport, 1954: 31-32). I membri di un gruppo possono assumere atteggiamenti antagonisti nei confronti di altri gruppi percepiti come degli out-group, il che serve a intensificare la coesione dell'in-group (Allport, 1954: 46).

Allport definisce il pregiudizio come un'antipatia basata su una generalizzazione difettosa e inflessibile che riguarda l'intero gruppo o un suo membro (Allport, 1954: 9). Più recentemente, la sua teoria è stata criticata perché non tiene conto delle forme apparentemente benevole del pregiudizio come il paternalismo (Dovidio et al., 2005: 11), e sono state proposte altre definizioni. In maniera concisa, è possibile definire il pregiudizio come un atteggiamento negativo verso un gruppo o i suoi membri (Stangor, 2009: 2) che serve a creare o mantenere relazioni gerarchiche (Dovidio et al., 2010: 7). Un pregiudizio può risultare nel rifiuto di un out-group che si sviluppa in tre fasi, secondo uno schema semplificato proposto da Allport: l'antilocuzione o l'aggressione verbale, la discriminazione e l'aggressione fisica. L'antilocuzione può portare alla discriminazione e questa, alla violenza fisica (Allport, 1954: 49 e 57).

Gli stereotipi sono associazioni e convinzioni in merito alle caratteristiche di un gruppo che influiscono sul modo in cui le persone reagiscono a esso (Dovidio et al., 2010: 8); riguardano soprattutto le caratteristiche per le quali i gruppi

si distinguono gli uni dagli altri. Sebbene gli stereotipi possano essere positivi, prevalgono quelli di stampo negativo (Stangor, 2009: 2). La loro funzione è quella di semplificare il nostro modo di pensare e giustificare il categorico rifiuto o accettazione di un gruppo (Allport, 1954: 191-192). Gli stereotipi fomentano comportamenti discriminatori nei confronti dei membri di un out-group e vengono, a loro volta, rafforzati da tali comportamenti (Dovidio et al., 2010: 7). Sono correlati a pregiudizi basati sull'appartenenza etnica, la religione, il genere, la nazionalità e altre categorie sociali, e servono a mantenere le gerarchie di potere e di status sociale (Jussim et al., 2009: 199). Una loro sottocategoria è individuabile nell'ambito del sessismo che comprende atteggiamenti, convinzioni e comportamenti individuali nonché pratiche istituzionali e culturali che riflettono valutazioni negative basate sul genere e promuovono la disuguaglianza tra donne e uomini (Swim & Hyers, 2009: 407).

Strettamente correlata al pregiudizio e allo stereotipo è la discriminazione che consiste in un trattamento di individui basato sulla loro appartenenza a un gruppo (Dovidio et al., 2010: 8); nello specifico, comporta la negazione della parità di trattamento (Allport, 1954: 51). Può implicare comportamenti più o meno manifesti: si può trattare di un'attiva condotta negativa o, in modo meno diretto, di reazioni meno positive di come lo sarebbero nei confronti di un membro dell'in-group (Dovidio et al., 2010: 8-9).

In merito al campo tematico degli stereotipi e dei pregiudizi esplorato nei testi di Adriana Assini sembra proficuo prendere in esame alcune sue osservazioni da cui emerge l'attenzione che l'autrice dedica a questi concetti. La scrittrice precisa che i suoi protagonisti "si portano cuciti addosso i pregiudizi del tempo in cui vissero" (Assini, 2012) e mette in rilievo l'importanza della lotta contro i pregiudizi per la sua concezione della narrazione storica: "la memoria [...] va coltivata, condivisa e soprattutto va scritta, affinché diventi Storia. Ma una volta diventata storia, va divulgata ben oltre i luoghi privilegiati del sapere, la cerchia degli intellettuali e degli addetti ai lavori, affinché diventi un'arma per combattere annosi stereotipi e preconcetti ancora annidati nella mentalità corrente" (Assini, 2018: 17). Nello specifico, l'autrice considera la narrativa storica uno "strumento efficace per raccontare le donne [...]. Per ricostituire un patrimonio culturale andato perduto e in grado di rafforzare la loro identità, dunque, la loro autostima" (Assini, 2018: 22). Puntualizza che i suoi romanzi contengono "ritratti di donne caparbie e consapevoli del loro ruolo. Donne sole ma forti, pronte a pagare un prezzo alto pur di difendere ciò in cui credevano e non piegarsi alle volontà e agli interessi altrui. Non importa se alla fine persero. Il loro insegnamento resta" (Assini & Reyes Ferrer, 2016: 156). Alla domanda se si consideri una femminista, la scrittrice premette di essere "refrattaria alle etichette", e aggiunge: "nel difendere me stessa, le mie aspettative, il mio stare

nel mondo, devo per forza difendere i diritti di tutte le altre donne” (Assini & Minelli, 2016). Pertanto, si propone di rovesciare l’opinione tradizionale che vede le donne delle epoche passate relegate esclusivamente ad ambienti domestici: “Chi ancora immagina che in passato le donne siano sempre state chiuse in casa a filare la lana, senza osare ribellarsi all’autorità maschile, si sorprenderebbe di scoprire una realtà molto più variegata, fino a qualche anno fa rimasta inesplorata dagli storici. C’è, infatti, una Storia – quella delle donne – che aspetta ancora d’essere raccontata” (Assini & Sardelli, 2018). Queste posizioni sono riassunte da uno dei personaggi de *La Riva Verde* che osserva: “I pregiudizi sono catene. Per essere felici, bisogna saper cedere al piacere della bellezza, da qualunque parte essa provenga” (Assini, 2014: 105).

Nell’ambito di saggi sull’opera di Assini, diverse studiose hanno rivolto la loro attenzione alla narrazione del personaggio femminile. Si è osservato che l’autrice riflette sulla “condizione femminile e sulle limitazioni che ostacolano il desiderio dei personaggi di raggiungere la libertà”, alle quali si contrappongono “la forza, la perseveranza e la dignità dei personaggi femminili” (Prosenc, 2018a: 140). Secondo quanto afferma M. González de Sande, i testi di Assini riflettono la deformazione dell’immagine delle donne nei documenti storici che hanno contribuito a favorire “la aparición de arquetipos femeninos absolutamente negativos y que distorsionan la imagen femenina en general” (González de Sande, 2016: 18). M. Reyes Ferrer suggerisce che nelle opere dell’autrice “se invierte el patrón tradicional y se favorece la aparición de una autoridad patriarcal, que ocupará un lugar invisible o marginal, contra la que la mujer reacciona deconstruyendo los estereotipos asociados a la figura femenina” (Reyes Ferrer, 2016: 84). Nello stesso senso conclude anche M. Arriaga Flórez, secondo cui l’opera di Assini si distingue per il suo tentativo di “[l]ottare contro gli stereotipi, rileggere, ri-concettualizzare e risemantizzare i miti e i personaggi femminili” (Arriaga Flórez, 2018: 37).

Lo scandaglio analitico dei romanzi permette di verificare la ricorrenza di stereotipi e pregiudizi in merito a vari out-group. La categoria più nutrita riguarda le donne; gli altri gruppi annoverano i mori, gli ebrei, i tintori, i personaggi con anomalie a livello fisico e altri.

Le espressioni di pregiudizio che riguardano i personaggi femminili fanno registrare un elevato numero di occorrenze in tutti e tre i romanzi. Le voci narranti, sia omodiegetiche (ne *Le rose di Cordova*) che eterodiegetiche (ne *La Riva Verde* e *Un caffè con Robespierre*) sono focalizzate prevalentemente sul personaggio femminile. È significativo che il portatore di espressioni di pregiudizio sia, per lo più, il personaggio maschile che esprime un punto di vista divergente da quello adottato dalla voce narrante. Per le diverse epoche storiche, Assini mette in rilievo atteggiamenti dispregiativi basati sullo stereotipo dell’inferiorità della

donna ovvero su un’“immagine di femmina inferiore, servile e colpevole, che gli uomini traevano a loro profitto dalle pagine dell’Antico Testamento” (Assini, 2014: 62). Questo stereotipo serviva a giustificare le condizioni disuguali in cui vivevano le donne: visto che le loro opinioni non contavano, esse dovevano sottomettersi a regole stabilite da altri e dedicarsi interamente ai doveri. Così è descritta la vita quotidiana delle donne fiamminghe ne *La Riva Verde*:

A quelle spose operose e all’apparenza serene, ingrigite dalla fatica e dalla monotonia, bastava rispettare le regole che padri e mariti avevano stabilito per loro. Poco importava se non avevano voce in capitolo né in casa né fuori. Poco importava se le loro vite scorrevano senza svaghi ma piene di obblighi, restrizioni e doveri. Rassegnate a contare quanto un capo di bestiame, non alzavano la testa, non chiedevano giustizia (Assini, 2014: 14-15).

Simili convinzioni sottendono al monito rivolto dal tintore Jakob Van Triele alla figlia Rose nello stesso romanzo: “Non sia mai detto che in casa mia comandi la conocchia!” (Assini, 2014: 36). È un destino condiviso anche da Juana di Castiglia che, pur essendo una sovrana, “non aveva voce in capitolo in nessuna materia” (Assini, 2007: 137). L’autrice narra come le donne fossero ritenute stupide: “[l]e donne, si sa, non hanno né anima né cervello” (Assini, 2014: 38), e come la loro presunta civetteria venisse considerata “un peccato d’orgoglio, un insulto al Creatore, poiché aveva la pretesa di migliorare il suo operato” (Assini, 2014: 38). In sintonia con questo pregiudizio, Rose fu tacciata di essere una “donna da bordello” (Assini, 2014: 38) per essersi imbellettata le guance e sciolta i capelli.

Uno degli stereotipi esplorati ne *Le rose di Cordova* riguarda la norma secondo cui le figlie femmine contavano meno dei figli maschi. Quando Juana partorì una femmina, per suo marito Philippe il Bello, in attesa di un erede maschio, “la delusione fu evidente” (Assini, 2007: 65). La sua seconda gravidanza le attirò minacce da parte dell’entourage di Philippe: se avesse dato alla luce un’altra femmina, il marito avrebbe potuto ripudiarla (Assini, 2007: 68) ma, per sua fortuna, nacque un figlio maschio.

L’architettura tematica de *La Riva Verde* è percorsa da riferimenti a pregiudizi nei confronti di donne sole, anziane e vedove. Un gruppo di donne reagisce formando una società segreta chiamata la Compagnia della Conocchia e si riunisce per condividere le proprie conoscenze e offrirsi reciproco sostegno, necessario poiché “per le donne sole non esistono posti sicuri sulla terra” (Assini, 2014: 41). La stessa amara verità è ribadita in *Un caffè con Robespierre* in un dialogo tra la protagonista Manon e un suo amico: quando questi l’avverte che “Parigi non è un posto sicuro per una donna sola”, Manon replica: “Quale luogo lo è?” (Assini, 2016: 109).

Ne *La Riva Verde* si racconta come le donne sole fossero esposte alla diffusione di false notizie: la vedova de Dos fu diffamata dal prete perché non gli aveva fatto offerte, mentre un'altra consorella, Anne, fu accusata di "ordire malefici e fatture" (Assini, 2014: 41). Le donne non sposate erano guardate con sospetto, dal momento che "una zitella era un corpo estraneo all'ordine costituito. Pianta secca, terra sterile, poteva essere anche additata come una strega della quale fare carne cotta" (Assini, 2014: 120). Fu bollata come strega Greta du Glay nella cui bottega dei religiosi frugarono, invano, alla ricerca di prove di stregoneria. Un'altra dama della Compagnia, Alix de Meure, fu punita per aver esercitato di nascosto il mestiere di medico per via del pregiudizio sulla base del quale questa professione era "vietata al gentil sesso" (Assini, 2014: 24). Le vedove erano prese di mira soprattutto se davano alla luce un bambino dopo la morte di suo padre.

Le opportunità a disposizione delle donne fiamminghe nel Trecento sono presentate come estremamente limitate. Esse non decidevano del loro destino ed erano costrette a matrimoni di convenienza per non rimanere zitelle; l'unica alternativa al matrimonio era il monastero o, nel peggiore dei casi, il postribolo. Il padre di Rose, "per la paura di tenersi una figlia zitella la sistemava a forza con uno interessato soltanto alla bottega", e lei sapeva di dover obbedire: "io non ho scelta. A parte il velo..." (Assini, 2014: 30). Un rifugio era offerto alle donne dai beghinaggi, monasteri laici nei quali vedove, orfane e altre donne sole si ritiravano per "assicurarsi un pasto quotidiano e un riparo dal freddo, oltre che dai pregiudizi della gente" (Assini, 2014: 40). Anche nella Francia postrivoluzionaria narrata in *Un caffè con Robespierre* la situazione in merito al matrimonio rimase sostanzialmente inalterata. Manon, però, rifiutò un matrimonio combinato e fuggì alla volta di Parigi dove riuscì a trovare lavoro anche se, "[s]ola e con pochi denari aveva rischiato di andare a ingrossare le fila delle *filles de joie*" (Assini, 2016: 36).

L'analisi dei romanzi rivela che lo schema di Allport secondo cui il pregiudizio può servire da base per l'antilocuzione, la discriminazione e la violenza fisica sembra valido soprattutto per *Le rose di Cordova* e *La Riva Verde*. In quest'ultimo si narra come la violenza fosse in agguato in ambienti domestici. In una riunione della Compagnia, Alix parlò della violenza nei rapporti coniugali e snocciolò una "sfilza di espedienti per poter uscire vive dai conflitti, con particolare attenzione verso le spose incinte" (Assini, 2014: 24); dai suoi ammaestramenti si evince che la violenza domestica poteva giungere a conseguenze estreme. Nel contesto dei rapporti tra padre e figlia, Jakob zittì Rose "con una sberla" (Assini, 2014: 36) proibendole, addirittura, di parlare: "d'ora in poi non dovrai [...] azzardarti ad aprire bocca in mia presenza. Quando vorrò sentire la tua voce, ti farò un cenno, ma temo che non accadrà tanto

presto” (Assini, 2014: 37). Alla donna che aveva opposto resistenza all'autorità paterna venne, così, tolta la possibilità di esprimere il suo dissenso. Una volta sposata, continuò a subire abusi per mano del marito impostole dal padre.

Uno degli stereotipi narrati ne *La Riva Verde* riguarda le donne e il viaggio. Le dame della Compagnia viaggiavano a tre livelli: in modo concreto, si recarono in pellegrinaggio a Santiago di Compostela, provocando una reazione negativa nei mariti, “diffidenti verso gli atti di fede delle loro mogli” (Assini, 2014: 148). Gli altri due livelli riguardavano, da una parte, i viaggi spirituali che le consorelle compivano durante le loro sedute e, dall'altra, un viaggio proiettato nel futuro, alla volta di un paese dove le donne sarebbero vissute libere. Come rileva acutamente M. Arriaga Flórez, Assini “modifica il topos del viaggio come prerogativa maschile” e ribalta lo “stereotipo delle donne sedentarie e domestiche” (Arriaga Flórez 2018: 37).

Immagini stereotipate di donne sono presenti anche in *Un caffè con Robespierre* che narra la storia dei coniugi Manon e Bertrand sullo sfondo dei grandi cambiamenti prodotti dalla Rivoluzione francese. Spinta dagli ideali rivoluzionari, la moglie iniziò a usare il suo cognome da nubile nell'intento di “rivendicare una maggiore libertà dentro e fuori casa” (Assini, 2016: 8). Il suo più grande desiderio era quello di incontrare di persona Robespierre per “tempestarlo di domande: sul futuro della Repubblica, sulla sua idea di felicità sociale” (Assini, 2016: 21). Viene messa in rilievo la partecipazione delle donne agli avvenimenti storici; come afferma una compagna di Manon, “senza di noi non ci sarebbe stata alcuna rivoluzione” (Assini, 2016: 49). Nell'intento di far luce sulla partecipazione femminile, la voce narrante puntualizza: “Nell'ottobre del 1789 centinaia di operaie e di pescivendole si diedero convegno nelle strade, stanche del fatto che, a dispetto del putiferio di qualche mese prima, per la gente come loro nulla era mutato. A piedi, con le sole armi della rabbia, avevano raggiunto e assaltato la reggia di Versailles, costringendo i monarchi a lasciare i lussi per trasferirsi a Parigi” (Assini, 2016: 49). Manon frequentò le riunioni della Société des républicaines révolutionnaires che perorava la parità fra i sessi ed era composta da donne “pronte sia a scendere in piazza che a partire per la guerra” (Assini, 2016: 42). A loro proposito, la protagonista osservò: “Benché non sempre io condivida le loro idee [...] voglio lo stesso che siano libere di esprimerle” (Assini, 2016: 42). Manon affermava la sua “ambizione di ottenere la piena dignità tra i sessi” (Assini, 2016: 47) che, secondo lei, avrebbe dovuto far parte della Rivoluzione ma era rimasta un passo ancora da compiere. Rivendicava il diritto di difendere la Rivoluzione anche da parte delle donne. Si istruiva, divorava libri e giornali, teneva un diario, partecipava a spettacoli di vaudeville e “[a]vrebbe mandato volentieri al

diavolo la sicurezza domestica in cambio di una libertà selvaggia, tra canti tragici, idee spudorate, fervori e smarrimenti” (Assini, 2016: 33). Rifiutava di continuare a vivere secondo le regole sociali, precisando: “In nome della convenienza si è disposti a molto, anche a calpestare la nostra dignità. Poi, però, accadono eventi che ci mutano nel profondo, ci scorticano la carne, e allora di certe finzioni vogliamo liberarci, ricominciando daccapo” (Assini, 2016: 13).

Bertrand trovava inaccettabile l’idea che le donne si occupassero di politica. Rimase perplesso di fronte ai cambiamenti della moglie, spiegando: “le donne che s’immischiano nella politica mi mettono in imbarazzo. Dubito, però, d’essere il solo a pensarla così e immagino, piuttosto, che perfino il più scalmanato dei sanculotti rientrando a casa preferisca trovare una zuppa calda a tavola, piuttosto che una moglie intenta a scrivere proclami” (Assini, 2016: 32). La sua opinione era condivisa da altri uomini che ritenevano una “sfacciataggine che le femmine si occupassero di politica, tantomeno se assumevano posizioni contrarie a quelle del consorte” (Assini, 2016: 161). Bertrand si aggrappava ai valori tradizionali, perciò “non gli andava giù che la sua sposa si ammantasse del tricolore, né che si fosse messa a fiutare tabacco e a leggere giornali sovversivi [...]. Insomma, era spaventato: sua moglie sembrava aver dispiegato le ali, pronta ad affrontare chissà quali voli” (Assini, 2016: 19).

Nonostante le speranze nutrite da Manon, i miglioramenti della condizione femminile ottenuti dalla Rivoluzione rimasero limitati. Ne è emblematica la chiusura dei club femminili, fatto per cui il cameriere del Caffè Zoppi, nel quale venivano ammessi solo uomini, giudicò che fosse “meglio non farsi beccare mentre discuteva di politica con una donna”. Per Manon, invece, la chiusura dei club fu una “terribile ingiustizia” alla quale reagire con indignazione: “Ma come si fa a battersi per l’uguaglianza tra i ceti e non per quella tra i sessi?” (Assini, 2016: 41). Ciononostante, dopo l’esecuzione di Robespierre, alla notizia di un possibile nuovo inizio nel quale sarebbero state coinvolte anche le donne, pretese “un ruolo da protagonista. Per sé e per le sue compagne. Insieme sarebbero state più forti” (Assini, 2016: 170-171).

È possibile ricondurre all’ambito dei pregiudizi e dei comportamenti discriminatori anche la presunta pazzia di Juana di Castiglia, narrata ne *Le rose di Cordova*. Nel romanzo, i comportamenti basati su questa congettura hanno inizio con l’antilocuzione che porterà, in seguito, a esiti disastrosi. Come racconta l’ancella moresca Nura, Juana

sembrava trascurare il peso enorme e mai innocente che a volte assumevano le parole: il primo a chiamarla ‘pazza’, sebbene ancora sottovoce, era stato proprio suo marito, ma adesso molti altri gli facevano eco. [...] Eppure, nei rari momenti

di tregua, dava prova di rendersi conto che le chiacchiere sulla sua follia sarebbero state un'arma micidiale per favorire gli interessi di alcuni e occultare le lacune di altri (Assini, 2007: 96).

Nura che, in quanto voce narrante, rappresenta la versione autorevole dei fatti, non riteneva affatto che la colta infanta fosse pazza e considerava un tale atteggiamento un abuso. In seguito alle dicerie sul suo stato mentale, Juana venne “privata della sua libertà [...] ed esclusa dagli ambienti nei quali sarebbe stata, invece, legittima la sua presenza” (Prosenc, 2017: 393), e finì i suoi giorni isolata nella fortezza di Tordesillas dove venne sottoposta a maltrattamenti e violenze da parte dei suoi carcerieri. Questo svolgimento dei fatti pare corroborare la tesi di Allport sulla progressione dei comportamenti derivati dal pregiudizio che passano dall'antilocuzione ad atti violenti.

Il secondo folto gruppo di stereotipi e pregiudizi ha per oggetto i mori, e fa registrare un elevato numero di occorrenze ne *Le rose di Cordova*, la cui trama è ambientata nel periodo che segue la presa di Granada. Il personaggio emblematico di tali pregiudizi è Nura, la schiava moresca che descrive così la propria condizione: “ero ridotta in schiavitù, assieme a tante altre mie sorelle e venivo additata come moresca, infedele o miscredente, anche se vantavo nozioni di algebra e parlavo altre lingue” (Assini, 2007: 7). Nelle Fiandre, dove fu portata al seguito di Juana, l'ancella veniva “dileggiata, insultata e perfino minacciata dai fiamminghi a causa della [sua] pelle d'ambra” (Assini, 2007: 40). Essi l'“accusavano di nuocere ai bambini o di puzzare come le capre” (Assini, 2007: 41) e mostravano il “ribrezzo che gli provocava la [sua] razza” (Assini, 2007: 45). Le schiave moresche venivano accusate di essere “sudice” (Assini, 2007: 81), “puzzolenti e impresentabili” (Assini, 2007: 58). I cortigiani fiamminghi manifestavano, nei loro confronti, “subito – e con il tempo sempre più violentemente – la loro ostilità” (Assini, 2013) e “un irreprimibile fastidio per la [loro] razza” (Assini, 2007: 66). Come emerge dai passi citati, le scelte lessicali adottate per narrare i pregiudizi appartengono al campo semantico di sentimenti negativi (‘ribrezzo’, ‘irreprimibile fastidio’) consoni alla natura prevalentemente affettiva del pregiudizio, ai quali si aggiungono aggettivi che esprimono una valutazione negativa (‘infedele’, ‘miscredente’, ‘sudice’, ‘puzzolenti’, ‘impresentabili’). L'antilocuzione si opera tramite verbi quali ‘additare’, ‘dileggiare’, ‘insultare’ e ‘accusare’, mentre ‘minacciare’ indica una possibile intensificazione verso la violenza fisica. Anche se Nura si difende nascondendosi, ribadisce, nondimeno, la propria dignità in quanto “[m]ortificata ma non sconfitta” (Assini, 2007: 45).

Assini mette in rilievo l'ignoranza e la mancanza di interesse per la cultura dei mori da parte del gruppo predominante cristiano. Secondo l'autrice, la su-

premazia militare dei re Cattolici destinò a perdersi la cultura dei mori “senza curarsi di salvaguardarne tradizioni e conoscenze accumulate nel corso della loro storia millenaria” (Assini, 2007: 16), mentre l’infanta stessa si dimostrava “[r]efrattaria a credere che le conoscenze dei musulmani potessero competere con quelle degli spagnoli” (Assini, 2007: 29). L’ignoranza riguardo ai costumi musulmani è menzionata anche ne *La Riva Verde*, dove si narra come gli abitanti di Bruges non sapessero che ai musulmani fosse vietato bere alcol. Nelle Fiandre raccontate da Assini prevaleva la sfiducia verso i mori con i quali si cercava di evitare ogni contatto: faceva eccezione Robin, il giovane innamorato di Rose, che era “uno dei pochi [...] che comprasse dai mori” (Assini, 2014: 18). Il fatto di evitare un gruppo di persone è interpretato da Allport come una forma di rifiuto di un out-group (Allport, 1954: 14).

Come rileva acutamente Nura, però, i pregiudizi nei confronti delle altre culture sono una “malattia” comune a tutti: “Come negare che io stessa avevo provato un’istintiva diffidenza verso la gente di quelle parti, prima ancora che ne venissi ingiuriata? Come non ammettere che nutrivo fastidio di fronte a quelle facce troppo pallide, incorniciate da capelli che sembravano fili di paglia, con occhi cenerini e spenti che ricordavano il mare d’inverno?” (Assini, 2007: 41). Nel suo discorso riappaiono alcune espressioni tipiche del campo semantico del pregiudizio come ‘diffidenza’ e ‘fastidio’, mentre le descrizioni dei fiamminghi esprimono una valutazione negativa, anche se moderata rispetto agli aggettivi usati per le anelle moresche.

Nell’ambito dei pregiudizi, il gruppo dei mori può essere incluso in un più vasto out-group di miscredenti. A questo riguardo, ne *Le rose di Cordova* si narra come il tribunale dell’Inquisizione mandasse a morte “centinaia di sventurati, che fossero musulmani, giudei o miscredenti” (Assini, 2007: 34) nell’intento di “indicare la giusta via ai cristiani, liberandoli da gente considerata immonda” (Assini, 2007: 11). Sono da annoverare nella stessa categoria i pregiudizi che permeano gli atteggiamenti verso gli ebrei e che si concretizzano in atti discriminatori e violenti: *Le rose di Cordova* fa riferimento, nello specifico, alla loro persecuzione ed espulsione dai regni spagnoli. Sono menzionati anche i pregiudizi nei confronti dei medici ebrei, dovuti a un’avversione che “risaliva ad antica data, sebbene avesse preso forma legale soltanto nel millequattrocentonovantadue, quando, dall’arcivescovado di Granata, Hernando de Talavera aveva scritto nero su bianco il divieto per i cristiani di ricorrere alla loro medicina” (Assini, 2007: 27-28). Ne *La Riva Verde* si riferisce, inoltre, che il giallo era “il colore riservato ai folli e ai giudei, pertanto, bandito dal guardaroba della gente perbene” (Assini, 2014: 105).

Nei romanzi fanno registrare un certo numero di occorrenze i pregiudizi nei confronti di alcuni altri out-group. Ne *La Riva Verde*, i tintori “sottostava-

no al pubblico spregio” (Assini, 2014: 12) per via di superstizioni secondo cui non si doveva manipolare la materia. Venivano chiamati “unghie blu”, un soprannome che, usato “in segno di irriducibile disprezzo” (Assini, 2014: 50), era diventato “sinonimo di sporcizia e di cattivo odore” (Assini, 2014: 12). La stessa Rose rinfacciò al padre: “avete scelto un mestiere sporco, per il quale siete additato al pubblico disprezzo” (Assini, 2014: 36). I frammenti citati dimostrano scelte lessicali basate su una valutazione negativa del mestiere e su pregiudizi che comportano sentimenti di disprezzo. Su un gradino ancora più basso si collocavano i lavoratori tessili che erano “disprezzati dai borghesi, ma anche avversati da tintori, battellieri e follatori per antiche rivalità tra mestieri” (Assini, 2014: 89).

Nei romanzi di Assini sono, inoltre, presentati come oggetto di pregiudizi gli alchimisti, i cui studi erano considerati illeciti, i giullari, annoverati tra i lussuriosi, e persone che presentavano anomalie a livello fisico, come gli storpi che la gente rifuggiva “nell’antica convinzione che un corpo informe celasse un’anima corrotta, portatrice di sventura” (Assini, 2014: 94). Fanno parte di questo gruppo le persone dai capelli rossi per via del “pregiudizio che i ‘rossi’ fossero inclini a far commerci con Satana e la sua cerchia” (Assini, 2014: 26).

Dai passi citati emerge l’attenzione che Assini dedica alle varie categorie di persone danneggiate da stereotipi e pregiudizi nonché la profonda dimensione etica sotto la quale narra la loro condizione. Come è stato osservato a proposito de *Le rose di Cordova*, l’autrice esprime delle “dure critiche contro il razzismo, la xenofobia, la discriminazione sociale, razziale e di genere” (González de Sande, 2018: 92-93). Nelle sue opere, Assini mette in rilievo degli stereotipi che hanno effetti deterioranti per quelli che sono considerati membri di un out-group, e ricostruisce la loro dignità attraverso la narrazione. I romanzi analizzati sviluppano il tema della rivendicazione dell’autonomia delle donne, ognuno nell’ambito della propria epoca storica. La tematica è centrale ne *La Riva Verde*, in cui le dame della Compagnia della Conocchia nutrivano la speranza di un cambiamento, “aspettando in segreto che un semplice evento trasformasse i loro miseri giorni da cenere morta in fiamma lucente” (Assini, 2014: 31). Una di loro, Sebile, si proponeva di “andare alla conquista della [loro] parte di felicità terrena” assieme ad altre “donne ostinate e coraggiose”, affinché “ognuna di loro trasmettesse quel fuoco a un’altra e a un’altra ancora. Che ogni vita spezzata risorgesse in un guizzo di fiamma perenne” (Assini, 2014: 43-44). Per le donne fiamminghe, “la disobbedienza era un atto di libertà con la quale difendersi dai tiranni, dentro e fuori le proprie mura” (Assini, 2014: 111). Ne è un esempio la vicenda di Rose che, al ritorno dal pellegrinaggio, prese in mano la gestione della bottega familiare e il controllo della casa, non volendo più restarsene in disparte. Assini, comunque, spiega

che non è possibile parlare di emancipazione vera e propria nelle epoche storiche che narra. Osserva che, per le donne della Compagnia, “nonostante la speranza, difficilmente si può pensare che l’emancipazione da loro rincorsa potesse realmente realizzarsi”; nondimeno, precisa che c’è sempre stata, da parte delle donne, “un’autonomia di pensiero e una voglia di non essere sottomesse” (Assini, De Leo, 2014: 39).

Una possibile soluzione ai conflitti fra diversi gruppi si prospetta ne *Le rose di Cordova* dove Nura, pensando alla propria morte, si augura di poter “chiudere i conti col dio dei cieli, di qualunque colore fosse la sua pelle” (Assini, 2007: 197). Ne è possibile dedurre un’essenza divina uguale per tutti gli esseri umani, indipendentemente dalla loro appartenenza a un qualche gruppo.

In chiusura di *Un caffè con Robespierre*, la voce di Bertrand esprime un’apertura verso il femminile: “Tropo a lungo abbiamo permesso che i malintesi ci segnassero, offuscando il confine tra le cose vere e le cose sognate. Se mi chiedessi le ragioni del mio amore per te, Manon, adesso, finalmente, saprei come risponderti: perché sei tu, perché sono io” (Assini, 2016: 184). La presa di coscienza della necessità di stabilire rapporti personali nella loro essenza più genuina può essere interpretata come un tentativo, da parte del protagonista, di mettere fine alla persistenza degli stereotipi che offuscano il suo modo di percepire la moglie. La proposta di relazionarsi con gli altri in quanto individui e solo secondariamente in quanto membri di un gruppo ci pare la strategia auspicata dalla preziosa lezione etica tratta dalla narrativa di Adriana Assini.

Riferimenti bibliografici

- Allport, Gordon W. (1954). *The Nature of Prejudice*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Arriaga Flórez, Mercedes (2018). Adriana Assini “tutta un’altra storia”. In Letizia Casella e Milagro Martín Clavijo (Eds.), *Favole scritte per chi vuole sognare. Studi sulla narrativa di Adriana Assini* (pp. 25-40). Roma: Aracne.
- Assini, Adriana (2016). *Un caffè con Robespierre*. Napoli: Scrittura & Scritture.
- Assini, Adriana (2018). Di penna armata, per raccontare il passato. Delle donne. In Letizia Casella e Milagro Martín Clavijo (Eds.), *Favole scritte per chi vuole sognare. Studi sulla narrativa di Adriana Assini* (pp. 17-23). Roma: Aracne.
- Assini, Adriana (2013). Lettura con l’autore – Adriana Assini. *I Caffè Culturali*, 13 marzo. Recuperato da <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/Assini%20Adriana/Adriana%20Assini%20-%20lettura%20con%20autore.htm> (pagina consultata il 12-09-2018).
- Assini, Adriana (2014). *La Riva Verde*. Napoli: Scrittura & Scritture.

- Assini, Adriana (2007). *Le rose di Cordova*. Napoli: Scrittura & Scrittura.
- Assini, Adriana (2008). Tavolino riservato ad Adriana Assini. In *I Caffè Culturali*, 12 settembre. Recuperato da <http://www.icaffeculturali.com/0%20MONOGRAFIE/ASSINI%20ADRIANA/Adriana%20Assini.pdf> (pagina consultata il 12-09-2018).
- Assini, Adriana (2012). Tavolino riservato ad Adriana Assini. *I Caffè Culturali*, 14 dicembre. Recuperato da <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/Assini%20Adriana/Adriana%20%20Assini.htm> (pagina consultata il 12-09-2018).
- Assini, Adriana e De Leo, Carla (2014). Le donne di Adriana. *Periodico italiano magazine*, maggio, pp. 36-39.
- Assini, Adriana e Minelli, Manuela (2016). Le coloratissime dame di Adriana. *Elisir di parole*, 23 febbraio. Recuperato da http://www.scritturascritture.it/wp-content/uploads/Rassegna_stamp/Riva/Intervista_ELISIRDIPAROLE.pdf (pagina consultata il 12-09-2018).
- Assini, Adriana e Reyes Ferrer, María (2016). Entrevista con la escritora. In María Reyes Ferrer, *Adriana Assini. El universo femenino entre literatura y pintura* (pp. 155-157). Roma: Aracne.
- Assini, Adriana e Sardelli, Chiara (2018). Intervista ad Adriana Assini. *Ospiti, gente che viene, gente che torna*, 7 giugno. Recuperato da https://www.facebook.com/pg/Ospiti/about/?ref=page_internal (pagina consultata il 12-09-2018).
- Dovidio, John F., Glick, Peter e Rudman, Laurie A. (2005). Introduction: Reflecting on *The Nature of Prejudice*: Fifty Years after Allport. In John F. Dovidio, Peter Glick e Laurie A. Rudman (Eds.), *On the Nature of Prejudice: Fifty Years after Allport* (pp. 1-16). Malden, MA: Blackwell.
- Dovidio, John F., Hewstone, Miles, Glick, Peter ed Esses, Victoria M. (2010). Prejudice, Stereotyping and Discrimination: Theoretical and Empirical Overview. In John F. Dovidio, Miles Hewstone, Peter Glick e Victoria M. Esses (Eds.), *The SAGE Handbook of Prejudice, Stereotyping and Discrimination* (pp. 3-28). London: SAGE.
- Fiske, Susan T. (1998). Stereotyping, Prejudice, and Discrimination. In Daniel T. Gilbert, Susan T. Fiske e Gardner Lindzey (Eds.), *The Handbook of Social Psychology* (pp. 357-411). New York: McGraw-Hill.
- González de Sande, María Mercedes (2016). Prólogo. In María Reyes Ferrer, *Adriana Assini. El universo femenino entre literatura y pintura* (pp. 9-24). Roma: Aracne.
- González de Sande, María Mercedes (2018). *Le rose di Cordova* e la rivisitazione della Storia. In Letizia Casella e Milagro Martín Clavijo (Eds.), *Favole scritte per chi vuole sognare. Studi sulla narrativa di Adriana Assini* (pp. 91-109). Roma: Aracne.
- Jussim, Lee, Cain, Thomas R., Crawford, Jarret T., Harber, Kent e Cohen, Florette (2009). The Unbearable Accuracy of Stereotypes. In Todd D. Nelson (Ed.), *Handbook of Prejudice, Stereotyping, and Discrimination* (pp. 199-227). New York: Psychology Press.
- Prosenc, Irena (2018a). “Donne ostinate e coraggiose”: la narrazione del personaggio femminile in tre romanzi di Adriana Assini. In Letizia Casella e Milagro Martín Clavijo (Eds.), *Favole scritte per chi vuole sognare. Studi sulla narrativa di Adriana Assini*

- (pp. 125-140). Roma: Aracne.
- Prosenc, Irena (2018b). La narrazione del sapere femminile in tre opere di Adriana Assini. In Milagro Martín Clavijo, Juan Manuel Martín Martín e María Isabel García Pérez (Eds.), *Mujeres dentro y fuera de la Academia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Prosenc, Irena (2017). “Né schiava, né vassalla”: il personaggio femminile tra emarginazione e resistenza ne *Le rose di Cordova* di Adriana Assini. In Andrea Santamaría Villarroya (Ed.), *Personajes femeninos y canon* (pp. 388-404). Sevilla: Benilde. Recuperato da <http://editorial.benilde.org/libros-descargables/> (pagina consultata il 12.09.2018).
- Reyes Ferrer, María (2016). *Adriana Assini. El universo femenino entre literatura y pintura*. Roma: Aracne.
- Stangor, Charles (2009). The Study of Stereotyping, Prejudice, and Discrimination Within Social Psychology. A Quick History of Theory and Research. In Todd D. Nelson (Ed.), *Handbook of Prejudice, Stereotyping, and Discrimination* (pp. 1-22). New York: Psychology Press.
- Swim, Janet K. e Hyers, Lauri L. (2009). Sexism. In Todd D. Nelson (Ed.), *Handbook of Prejudice, Stereotyping, and Discrimination* (pp. 407-430). New York: Psychology Press.

CUANDO LAS DAMAS ÁUREAS ALZAN LA VOZ

Alicia Vara López
Universidad de Córdoba

Resumen

Este artículo estudia un conjunto de poemas en los que María Rosal da voz a las musas de los grandes poetas áureos para concederles la oportunidad de formular sus propios discursos de tema amoroso. Así, Juana de Leviatán y Clori toman la palabra en sonetos contemporáneos de estética barroca, con el objetivo de cuestionar la relatividad e indiferencia con la que han sido tratadas las mujeres en la tradición literaria. La poeta, de forma irónica, afirma haber encontrado dichos sonetos en la alacena de una cocina, donde habrían permanecido durante siglos, ocultos y olvidados, como las obras de tantas autoras.

Palabras claves: María Rosal, Clori, musas, Lope de Vega, Góngora

1. Introducción. Las damas silenciadas

Es bien sabida la tendencia histórica a negar la capacidad de elocuencia de las mujeres, como sucede con muchas otras virtudes atribuidas en exclusiva a los varones (Suárez Miramón, 2015). Teresa Ferrer trae a colación a este respecto la influyente obra de Pedro de Luján, los *Coloquios matrimoniales* (1550), que gozó del favor del público lector en nada menos que once ediciones en la segunda mitad del siglo XVI. En dicha pieza se llegaba a afirmar que “la mujer jamás yerra callando y muy poquitas acierta hablando”, tanto en temas baladíes como graves (Teresa Ferrer, 2006: 6).

La poeta que hoy nos ocupa, María Rosal (Córdoba, 1961), que cuenta con una amplia trayectoria como estudiosa de la literatura con perspectiva de género, aborda —tanto en sus ensayos como en sus poemas— la ocultación y descrédito sufridos a lo largo de los siglos por las mujeres que se atrevieron a destacar en el campo de las letras, en contra de las directrices patriarcales que menospreciaban sus dotes discursivas¹. Este trabajo tiene como objetivo analizar un ramillete de poemas en los que la autora realiza un juego de reparación retroactivo que consiste en situar como sujetos activos, creadores de pensamiento y poesía, a aquellas que según la tradición áurea no eran más que meros objetos ornamentales, bellas damas silenciosas, inspiradoras de los

¹ Sobre esta anomalía perversa que consiste en silenciar las voces de las mujeres reflexiona Teresa Ferrer (2006), a propósito de las autoras del siglo XVII.

poetas canónicos. En esta línea, se realizará un estudio de un conjunto de composiciones que giran en torno a la figura de Juana de Leviatán, una poeta áurea ficticia que María Rosal crea como homenaje y símbolo de todas aquellas autoras ignoradas o infravaloradas por la tradición patriarcal². En un segundo grupo de piezas se analizará cómo la poeta cordobesa otorga a Clori, hasta el momento conocida por ser musa de Góngora, la oportunidad que le negó la historia de replicar al celebrado autor, que la nombró de manera recurrente para afianzar su visión androcéntrica del amor.

2. Artefactos críticos con máscara de soneto

A menudo María Rosal echa mano de juegos metaliterarios para ofrecer al público contemporáneo una proyección crítica e irónica del universo poético tradicional. Los dos conjuntos de sonetos que nos ocupan tienen en común, además de un molde formal que evoca la poesía áurea, una temática erótico-amorosa. El hecho de que sean firmados por mujeres de los siglos XVI y XVII que se atreven, con distintas voces poéticas, a verbalizar esta temática implica un claro ejercicio de transgresión.

En ambos casos, la autora utiliza la idea ficcional de un misterioso hallazgo de textos escritos por mujeres, paralelos o en respuesta a los poemas canónicos de autores como Lope de Vega y Góngora. Detrás de esta red metaliteraria figura un cuestionamiento de la ocultación de la perspectiva de las mujeres en la tradición literaria. De hecho, María Rosal utiliza a menudo el ornato poético heredado, a modo de máscara, para expresar ideas que emanan de su talante disidente e iconoclasta.

Uno de los aspectos que marcan la originalidad de la poeta en este tipo de piezas es la selección del soneto, molde métrico con claras connotaciones clásicas, con el objetivo de combinarlo con un imaginario poético renovado. Ya en el siglo XVII, Baltasar Gracián establece una correspondencia directa de los sonetos con determinados asuntos: “El soneto corresponde al epigrama latino, y, así, requiere variedad; si es heroico pide concepto majestuoso; si es crítico, picante; si es burlesco, donoso; si es moral, sentencioso y grave” (Gracián, 2004: 612-613). De sus palabras se deduce que el potencial expresivo, la versatilidad y los ecos clásicos son elementos característicos de este metro que pudieron interesar a María Rosal. Se puede considerar que su expresión

² La poeta cordobesa ha dejado claro en distintas ocasiones que borrar la cadena de autoras y sus obras supone perpetuar una visión sesgada de nuestra cultura. A propósito de su último poemario, *Carmín rojo sangre*, María Rosal deja claro que no se trata de una cuestión estética, sino política (Carrasco, 2016: 79).

poética en esta fórmula bastante rígida y asentada en la tradición culta busca dar cuño de legitimidad a sus planteamientos renovadores³. Más allá de las resonancias clásicas, el soneto ha sido un instrumento tomado por poetisas contemporáneas con el objetivo de cuestionar desde una perspectiva feminista los materiales poéticos heredados. En esta misma órbita se sitúan las composiciones de María Rosal en las que dicho molde tradicional actúa, de forma paradójica, como un artefacto destinado a romper las barreras del patriarcado (Rosal, 2017).

2.1. *Juana de Leviatán y la transgresión erótica del canon*

Se estudiarán a continuación tres sonetos que conforman una sección del poemario *A pie de página* (2002), en los que se aborda en clave irónica la tan traída y llevada trayectoria amorosa de Lope de Vega. En estos poemas se concede la palabra a Juana de Leviatán, una dama inventada que María Rosal identifica de forma simbólica con una de las últimas amantes del dramaturgo⁴.

La poeta confecciona una red metaliteraria en la que se entretrejen datos ficcionales con alusiones a personajes y lugares reales. De acuerdo con su habilidad como contadora de historias, presenta a Juana de Leviatán y su obra rodeadas de misterio. Para empezar, se siembran dudas acerca del nombre exacto de la dama e incluso acerca de la propia autoría. Un investigador de “rancio abolengo”, la figura ficcional de don Adalberto Álvarez, habría comenzado a editar estos poemas para después dejarlos olvidados y escondidos durante años, lo cual señala de forma irónica el destino de la obra literaria de múltiples autoras. María Rosal recoge en su nota introductoria que el estudioso habría encontrado dichos poemas años atrás, en el pueblo de Mancera, en el derribo de la finca nº 24 en la calle del Alamillo, perteneciente a los descendientes de Lope. No parece gratuita la selección del lugar del supuesto hallazgo de dichos tesoros áureos tiempo después por parte de María Rosal, en una alacena en una cocina, “junto a unas orzas de las que se usaban para el chorizo en manteca” (Rosal, 2002: 35).

En estos poemas, firmados por Juana de Leviatán, la autora toma como punto de partida la estela biográfica de Lope de Vega para crear materiales poéticos nuevos desde una perspectiva contemporánea. Los sonetos de la

³ Para el análisis de los usos del soneto en el teatro áureo, véase Caamaño Rojo (2010).

⁴ Un leviatán es un “Pez enorme, fabuloso, que lleva sobre sí la mole de las aguas y que los rabinos dicen estar destinado a la comida del Mesías. [...] Arquetipo de lo inferior en sí, del monstruo primordial del sacrificio cosmogónico, cual el Tiamat mesopotámico. A veces se identifica por entero con el mundo o, mejor, con la fuerza que conserva y agita el mundo” (Cirlot, 2016: 283).

dama surgen como respuesta a la obra canónica lopesca, una respuesta que ofrece puntos de vista alternativos a la temática amorosa tradicional. El principal elemento común de los tres sonetos es la multiplicidad de voces líricas en distintos niveles, que responde a un deseo de plasmar la diversidad afectivo-sexual, escondida por el canon literario. Tal y como se expone en el prólogo escrito por la autora, los poemas muestran un ejercicio en el que también habría participado el propio Lope. Se trataría de un juego poético entre Juana de Leviatán y Lope que consistiría en superar el reto de representar con sonetos distintas posibilidades de amar, en función de la orientación sexual. El hecho de que se conserven aquellas composiciones escritas por la dama (y no las del poeta canónico) muestra un propósito subversivo con respecto al canon literario tradicional.

El primero de los sonetos atribuidos a Juana de Leviatán, titulado “Cristal y acero es lo que tú me ofreces” (Rosal, 2002: 37-38) reproduce el estilo culteranista barroco para plasmar la habitual visión destructiva y masoquista del amor, desde el punto de vista de un sujeto lírico varón y heterosexual. El marcado artificio sirve aquí para representar la tendencia barroca al exceso y al desbordamiento de las pasiones humanas, que conducen al mismo tiempo y de forma paradójica al placer en brazos del amante y a su destrucción.

En “Quien lo probó lo sabe I” (Rosal, 2002: 39-40) se plasma un uso descontextualizado de la tradicional divinización de la amada⁵. Una voz de mujer alude en segunda persona a una enamorada a la que da culto como a una diosa. De este modo, tiene lugar la quiebra del tópico amoroso heredado. De acuerdo con el uso en estos poemas de un estilo barroco, destaca la *derivatio mueve-mueve-mueves-muéveme-muéveme*, que sirve para ponderar la fuerte influencia de la amada en el sujeto lírico. De acuerdo con la transgresión del tradicional decoro aplicado al cuerpo de las mujeres, destaca la sinécdoque que identifica a las dos amadas con sus vulvas en un ritual en el que arderían en “la misma hoguera”:

Muéveme, en fin, placer, y en tal manera
que aunque hubiera mil hombres yo te amara,
que, aunque no me quisieras, te quisiera.

Goza mi cuerpo abierto en la frontera
transgredamos la norma en la almenara,

⁵ La divinización neoplatónica de la dama, identificada a menudo con el sol o la luz, ya figuraba en la poesía de cancionero. En esta visión del mundo físico la amada ocupa un lugar privilegiado, tal como explican Valbuena Briones (1977: 106-118), Manero Sorolla (1990: 495-510) y Bentley (1998: 50-51). Para la adaptación de este tópico tan común desde la Antigüedad a los Siglos de Oro véase Serés (1996).

vulva tú, vulva yo: la misma hoguera. (Rosal, 2002: 39-40)

El primer verso de “Quien lo probó lo sabe II” (Rosal, 2002: 41-42), que forma un díptico con el soneto anterior, deja claro un cambio de voz poética: “Hombre soy”. Esta transición a un sujeto lírico varón, muy marcada, facilita un deliberado juego de máscaras elaborado por la enigmática figura de Juana de Leviatán:

Hombre soy. Hombre me sé y como tal
te busco. Atrincherado en la estatura
del placer, en la espesura animal
busco a ciegas tu piel, tu envergadura.

Hombre tú, como yo en el carnaval
de la vida y la muerte, en la andadura
de tu perfil señero,
.....⁶ (Rosal, 2002: 41)

De este modo, se construye un juego de identidades, dispuestas a modo de capas, que muestran un deseo de plasmar la diversidad afectivo-sexual, así como la necesidad de cuestionar los estereotipos tradicionales. Juana de Leviatán rompe con el rol de musa de un poeta, pasiva y silenciosa, y toma la pluma para reflexionar sobre el amor y el deseo, más allá de las barreras de su época.

2.2. *Una píldora envenenada envuelta en soneto*

El conjunto de poemas que se estudian a continuación surge de una petición a María Rosal del Instituto de Estudios Gongorinos y la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. La poeta recibe en 2006 una invitación para participar en una ofrenda lírica a Góngora. En este caso, con su característica ironía, María Rosal urde un juego metaliterario que puede interpretarse también como una acción reivindicativa de corte feminista. En primer lugar, agradece de manera protocolaria la invitación y prepara a la audiencia para lo que podría ser un tributo sincero al laureado poeta⁷. No obstante, continúa su discurso con la elaboración

⁶ La autora añade en nota lo siguiente: “El original aparece roído por los ratones y reconstruido por Adalberto Álvarez, filólogo”.

⁷ “Sr. Director de la Real Academia de Córdoba, Director del Instituto de Estudios Gongorinos; señores académicos y académicas: Quiero agradecer, antes de comenzar esta

artificiosa de una excusa para no realizar la tarea encomendada. Así, María Rosal afirma encontrarse

Confundida, porque no es fácil ofrecer palabras o versos a los maestros, a los que nos han enseñado, y a quienes tanto admiramos. Por eso me gustaría que tomasen mis palabras más como un acto de humilde homenaje que de atrevimiento y que compartieran conmigo no solo el texto, sino la zozobra que me acompañó mientras escribía estas palabras por encontrar el tono, el ritmo o el latido en un homenaje a nuestro ilustre poeta cordobés en el que me han precedido tantos compañeros queridos y admirados (Rosal, 2007: 29).

La poeta va a realizar un desplante a la Academia y prepara su jugada con la petición a la ilustre audiencia de que no tome como un *atrevimiento* lo que dirá a continuación. Pronto el público avisado se daría cuenta de que la autora no solo se estaba negando a honrar al encumbrado poeta áureo sino que además iba a realizar un acto reivindicativo que la alejaría de la tarea encomendada. El ornato poético, a modo de caballo de Troya, facilitaría que el mensaje, la píldora feminista, llegase de forma amigable y pomposa. En efecto, como se adelantaba en el caso de los poemas de Juana de Leviatán, María Rosal utiliza a menudo para sus propósitos críticos herramientas y artificios que toma de la tradición. El verbo *atrever* vuelve a aparecer para marcar su propósito disidente:

Como, pese a todos mis esfuerzos, no conseguí encontrar palabras que satisficieran mi deseo de honrar al poeta que tantas veces honró a Córdoba, me atrevo a traer aquí una carta inédita encontrada en una de las alacenas de la casa natal de Góngora en la que unos versos atribuidos a Clori responden a algunos de los más afamados poemas de amor que don Luis de Góngora escribiera en su juventud. En dicha carta, Clori envía réplicas de amor al joven Góngora, las que, como se indica en el texto, fueron escritas en sus años mozos, aunque lleguen a las manos del poeta cordobés en su madurez [...] (Rosal, 2007: 29).

La autora utiliza su faceta de investigadora de la literatura para presentar como auténticos unos poemas apócrifos, creados por ella misma conforme a un estilo culteranista, apoyada una vez más en la figura ficcional del “riguroso y afamado” Adalberto Álvarez:

Por alguna razón, que no hemos logrado establecer, tanto los poemas como la carta de devolución no llegaron a salir de la residencia cordobesa del poeta,

ofrenda lírica a don Luis de Góngora que hayan ustedes considerado encomendarme esta labor por la que me siento muy honrada. Cuando el poeta Manuel Gahete, como Director del Instituto de Estudios Gongorinos, me llamó en nombre de la Real Academia de Córdoba para solicitarme este digno menester, me sentí a la vez halagada y confundida” (Rosal, 2007: 29).

encontrándose después de los años y las humedades de la cal en lamentable estado y siendo reconstruidas por D. Adalberto Álvarez⁸, filólogo de nuestra capital cordobesa y muy ilustre miembro de la Real Academia (Rosal, 2007: 29).

A lo largo de la lectura, algunas de las personas del público captarían, entre la perplejidad y cierta incredulidad, el tono irónico del discurso (“¿Quién es ese tal Adalberto Álvarez?” “¿Alguien lo conoce?”), mientras que otras celebrarían el hallazgo y se prepararían para escuchar en primicia auténticos poemas áureos.

Se trata de un conjunto de composiciones publicadas un año después bajo el título de *Ofrenda lírica a Góngora* (2007), en las que María Rosal sitúa como sujeto poético, y a la vez autora de los versos, a Clori. Este nombre, de ecos literarios clásicos, es el que atribuye Góngora en algunos de sus poemas a una dama coetánea, doña Catalina de la Cerda, duquesa de Lerma⁹. Hija del IV duque de Medinaceli, fue conocida por ser la esposa de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, valido de Felipe III y I Duque de Lerma¹⁰.

Con su característico tono dialéctico e irónico, María Rosal elabora la respuesta de la musa a seis sonetos concretos gongorinos, destacables por la profunda huella que dejaron en la poesía posterior¹¹. Clori procede en sus poemas a una *amplificatio* de los contenidos amorosos y eróticos, a un vencimiento del decoro y, en la mayoría de los casos, al rechazo del amor una vez probado.

El soneto que lleva por título “Dulces manzanas fugitivas” (Rosal, 2007: 35) aparece como respuesta del gongorino “La dulce boca que a gustar convida”, en el que se alertaba a los enamorados en contra de las venenosas

⁸ Nota de la autora: “Después de arduas investigaciones en las que me ha acompañado D. Adalberto Álvarez, a la sazón descubridor de las cartas, en una inspección entre rutinaria y arqueológica en la citada finca, llegamos a la conclusión de que los seis poemas incluidos responden a los correspondientes de Luis de Góngora que anotamos en cursiva” (Rosal, 2007: 29).

⁹ Catalina perteneció siempre a los círculos cortesanos: fue dama de la reina Ana de Austria, la cuarta mujer de Felipe II, Camarera Mayor de la reina Margarita de Austria y madrina de la infanta Ana-Mauricia.

¹⁰ Catalina de la Cerda se casó con el Duque de Lerma en 1576. Góngora le dedicó un poema por su muerte, en 1603, y después de esta fecha siguió utilizando la máscara lírica de Clori para referirse a damas, de acuerdo con la galantería cortesana. En efecto, este nombre lírico se asocia también a la hija del marqués de Ayamonte (Brianda de la Cerda) o a la propia marquesa de Ayamonte. No resulta descabellado pensar que en ocasiones, incluso en fechas posteriores a la muerte de doña Catalina, Góngora recupere poemas de su juventud dedicados a ella, bajo el nombre poético de Clori.

¹¹ La autora publica estos poemas al lado de los originales gongorinos que los inspiran (ver Rosal, 2007).

consecuencias de sucumbir al amor: “amantes, no toquéis, si queréis vida; / porque entre un labio y otro colorado / Amor está, de su veneno armado, / cual entre flor y flor sierpe escondida”¹². Las “dulces manzanas fugitivas” a las que se refiere María Rosal son aquellas relacionadas con el personaje mitológico de Tántalo, “condenado, por su impiedad, a padecer sed rodeado de agua y a sufrir hambre con unas apetitosas manzanas a su alcance; cuando pretende beber o comer el agua o las manzanas se retiran” (Carreira, 1986: 105, nota 8)¹³. Además de todas estas connotaciones, lo más representativo es que Clori se materializa como sujeto que sucumbe al amor, a pesar de las nefastas consecuencias:

Si manzanas de Tántalo a la aurora
resultan ser las ciertas y olorosas
que a la noche crecieron en su seno,

tributo del dolor serán las rosas.
No ha de valer lamento por ahora
solo beber, vivir de su veneno, (Rosal, 2007: 35)

En el soneto “De Clori, en respuesta” (Rosal, 2007: 30), la misma dama toma la palabra para realizar otro alegato en favor de una sexualidad activa. La poeta articula una réplica al soneto gongorino dedicado “A doña Catalina de la Cerda, dama de la reina”, cuyo primer verso es “Tres veces de Aquilón el soplo airado”. María Rosal utiliza símbolos de la poesía pastoril ya recogidos por Góngora, como la fuente, las flores y el cromatismo del campo, para plasmar un amor que termina de forma dolorosa. Se reitera en este caso la visión de la dama que huye con su amante: ella deja un rastro de flores y él, de sangre. El léxico suntuoso y colorista de María Rosal pretende emular el estilo gongorino, colmado de metáforas y antítesis que inciden en la idea de la exaltación del amor físico y la pérdida de la virginidad. En este contexto tan artificioso, la *acumulatio* de imágenes de gran plasticidad sugiere la barroca idea de la superación del decoro y el desbordamiento de las pasiones:

No hay nieve fría que al aliento airado
de amor no incline ante sus dulces plantas
fundida ofrenda de verduras tantas
que el padre de Faetón bañó dorado.

¹² Como se adelantaba, Rosal recoge en la misma página el soneto de Góngora y la réplica de Clori. Así sucede en todos los casos que citaremos a continuación.

¹³ Se pueden también relacionar estas manzanas con la fruta del árbol prohibido del *Antiguo Testamento*.

Si es cierto que de amores traspasado
en pos recorres de amorosas plantas
estelas de pasión, galeras sanctas
nos brinde en hospedaje ameno prado.

Por valles y montañas, si de alcores
el rastro de tu sangre tiñe el vuelo
vistiendo de inequívocos colores

do mana ya la fuente, los pastores
alumbran con sus cantos dulce suelo
colmado ya de sangre, ya de flores. (Rosal, 2007: 30)

El tópico horaciano del *Carpe Diem* (o el ausoniano *Collige, virgo, rosas*) se despliega a lo largo de este conjunto de poemas desde una perspectiva hedonista y de mujer. Lo vemos de forma especialmente bella en el poema “Antes que el tiempo acabe”, respuesta al soneto gongorino “Mientras por competir con tu cabello”, uno de los más conocidos del Barroco. Clori sustituye el célebre “mientras” por un “en tanto que” y recoge referencias léxicas del poema gongorino (como la de los *cabellos*), si bien elabora su propia versión del tópico. En ella la referencia al encuentro sexual es mucho más explícita y los roles del hombre y la mujer se invierten. La dama rechaza su papel pasivo en la espera del amor y se sitúa como agente de la precipitación del encuentro. Resulta muy llamativa la sustitución del mensaje destinado al enamorado (“goza cuello, cabello, labio y frente”) por otro más recíproco y equilibrado (“Gocémonos en fin, y frente a frente”). De hecho, la propia Clori siente la “sed” por el roce con el amado y se acerca de forma explícita a él¹⁴:

En tanto ha de estar triste mi cabello
cuanto espera la dulce horma en vano,
así, lilio tronchado desde el llano,
aspiro de tu piel el cauce bello.

Así, a cada labio por cogello
tiemblo y me acerco con afán temprano,
no escatimes mi sed, desdén lozano,
de escalar el asombro de tu cuello.

Gocémonos en fin, y frente a frente
pues que ha de fenecer la edad dorada

¹⁴ Si bien el soneto de María Rosal bebe directamente del de Góngora, cabe destacar la deuda indirecta con el garcilasiano “En tanto que de rosa y azucena” (Lama, 1993: 85).

sembremos del amor perfil luciente,

antes que vida en muerte ya troncada
nos torne cuerpo a cuerpo juntamente
en estéril despojo de la nada (Rosal, 2007: 31).

El soneto de Clori “A un caminante ingrato” (Rosal, 2007: 32) plasma otra vez el amor irresistible y destructivo. Se trata de una pieza en respuesta al celebrado soneto gongorino que tiene por título “De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado”¹⁵:

Quédate al fin y paga con tu vida
la posada y el trueque. No hay montaña
que no repita el eco con que muero (Rosal, 2007: 32).

De acuerdo con esta visión mortificadora del amor, surge en el mismo poema la imagen virgiliana del áspid camuflado en flores, *latet anguis in herba*, que se utiliza en la tradición literaria para aludir al daño encubierto en buenas apariencias. En este caso se refiere al grave peligro de enamorarse: “escondida / la sierpe te mordió con brava saña”¹⁶.

No faltan los poemas de Clori en los que, en relación con la representación de una voz de mujer activa y resolutiva, la amada hace uso de su libertad individual para desdeñar a su enamorado. Resuenan en estos casos ecos de las damas esquivas y desdeñosas de la tradición literaria, vinculadas a la mítica Diana. María Rosal toma el celebrado soneto de Góngora “Suspiros tristes, lágrimas cansadas”, para dar lugar a la composición de Clori “Ángel fieramente humano, en respuesta” (Rosal, 2007: 33), que trata el mismo tema del rechazo al amor pero desde la perspectiva de la dama. Ante la referencia de Góngora a las “plantas a Alcides consagradas”, que se conmisieran de la desgracia del pretendiente, Clori, a modo de réplica, apela a las “plantas a Diana consagradas”, que apoyan su determinación de desdeñarlo. La heroicidad de Alcides/Hércules, representante de la fortaleza masculina, queda de esta forma desarticulada a través de la alusión a la diosa de la guerra. En un gesto con resonancias ovidianas y renacentistas —pero que parte de la propia decisión—

¹⁵ Autores como Azorín (*Castilla y Lecturas españolas*) y Jorge Guillén (en su soneto “El descaminado”) se inspiran en este caminante gongorino al que sitúan como símbolo del destino humano.

¹⁶ En el poema “Dulces manzanas fugitivas” (Rosal, 2007: 35) se asociaban las rosas al veneno, lo cual supone un eco más de la metáfora virgiliana, contenida además en el soneto gongorino que sirve de modelo, cuyo primer verso es “La dulce boca que a gustar convida” (“entre flor y flor sierpe escondida”).

Clori se transmuta en Dafne y se enraíza en el suelo, inmutable a las lágrimas de su amado:

Por más que vuelvan súplicas cansadas
a repicar la aldaba donde llueven
lágrimas y lamentos, ya no mueven
las plantas a Diana consagradas.

Igual que Dafne invoca conjuradas
las deidades del bosque ya remueven
un corazón hastiado donde beben
las lágrimas de Apolo derramadas
(Rosal, 2007: 33).

Para terminar, merece un comentario especial el poema “De una dama que, desdeñando un amor, hirióse en vano” (Rosal, 2007: 34), que parte del gongorino titulado “De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler”. En ambos sonetos aparece un deseo de alejarse del enamorado que acarreará graves consecuencias. El diamante, que figura en la sortija del soneto gongorino, alude de forma metafórica a la “dureza, constancia y resistencia” (*Diccionario de Autoridades*), propiedades atribuidas a menudo a la firmeza que se impone a las damas con respecto a los compromisos amorosos. En este sentido, de los dos sonetos emana la idea de que la liberación del amor conlleva una pensión dolorosa para la dama, como sucedía en “Ángel fieramente humano, en respuesta”. De hecho, María Rosal plasmaba en ese caso, a través de la metáfora de la conversión en árbol, y ahora con la punción de la que emana sangre, el castigo social que acarrea a las mujeres el deseo de conservar su independencia y libertad, en contra de los compromisos impuestos. Queda patente en este caso la imposibilidad de luchar para mantenerse alejada de las flechas de Cupido, que asedian a la dama y le producen daños irreparables:

Alta prisión, dolor articulado
(brasas que fueran de pasión luciente)
osado nudo que ingeniosamente
abraza firme el cuello aprisionado.

Es vano resistir campo apremiado
por las lides de amor que no consiente
huida o tregua. Oh saeta impaciente
siembra ya en el erial campo dorado (Rosal, 2007: 34).

En definitiva, en este conjunto de sonetos María Rosal convierte a la musa Clori en dueña de su cuerpo y sus decisiones, sea para entregarse con vitalismo

a las pasiones o para decidir mantenerse alejada de ellas, a pesar de las graves consecuencias. De este modo, la dama áurea se libera de las reservas que impone la tradicional pasividad femenina. Como sucedía con Juana de Leviatán, la elocuencia de Clori refleja su carácter activo y disidente con respecto a los códigos amorosos impuestos.

3. Conclusiones

En el conjunto de poemas analizados es una constante que las que en la tradición literaria fueron vistas como musas de los grandes poetas tomen la palabra y cuestionen la relatividad e indiferencia con la que han sido tratadas. Sus poemas son encontrados en cocinas, rodeados de elementos que conforman un universo femenino denostado por la cultura patriarcal. En este contexto, el espacio de la alacena surge de manera simbólica como lugar de encierro del pensamiento de las mujeres, cápsula del tiempo de historias silenciadas. Tiene que ser una poeta feminista y contemporánea como María Rosal la que haga público el hallazgo y lo convierta en material literario, en un gesto de justicia poética reparadora.

Juana de Leviatán y Clori se erigen así como sujetos líricos inspiradores y valiosos *per se*, al margen de su posible relación con Lope de Vega o Góngora. En sus poemas, alambicados y transgresores, resuenan las voces de las mujeres de letras, las mujeres con talento artístico tantas veces olvidadas, que a menudo tuvieron que utilizar los artefactos culturales heredados para romper cadenas y buscar nuevos caminos expresivos. Estas musas empoderadas, Juana y Clori, pretenden ser también, por su libertad expresiva y su independencia, un símbolo para las mujeres corrientes, de carne y hueso, para aquellas que se atreven a diario a ser dueñas de sus cuerpos y de sus vidas.

Referencias bibliográficas

- Bentley, Bernard P. E. (1998). Las imágenes y los topoi en los diálogos de amor de *Antes que todo es mi dama*. En Manfred Tietz (Ed.), *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)* (pp. 46-62). Stuttgart: Steiner.
- Caamaño Rojo, María José (2010). El soneto está bien en los que aguardan. En Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (Eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del "XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro"*

- (AITENSO)”, *Olmedo, 20-23 de julio de 2009* (pp. 295-304). Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Carrasco, Francisco Antonio (2016). Entrevista a María Rosal, *La manzana poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica*, (43-44), pp. 77-80. Publicado en *Cuadernos del Sur* (9/04/2016).
- Carreira, Antonio (Ed.) (1986). *Antología poética de Góngora*. Madrid: Castalia.
- Cirlot, Juan Eduardo (2016). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Ferrer, Teresa (2006). Decir entre versos. Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro. En Susana Gil-Albarellos y Mercedes Rodríguez Pequeño (Eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII* (pp. 213-241). Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Gracián, Baltasar (2004). *Agudeza y arte de ingenio*. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu (Eds.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, vol. II.
- Lama, Víctor de (1993). *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*, Madrid: Editorial Edaf.
- Manero Sorolla, María del Pilar (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: PPU.
- Real Academia Española (1990). *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil, 1726-1739). Madrid: Gredos, 3 vols.
- Rosal, María (2002). *A pie de página*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena.
- Rosal, María (2007). Ofrenda lírica a Góngora, *Boletín de la Real Academia de Córdoba* (155), pp. 29-35.
- Rosal, María (2017). El soneto en las poetisas contemporáneas. En María Burguillos Capel (Ed.), *Escritoras: silencios y contracanon* (pp. 486-507). Sevilla: Benilde.
- Serés, Guillermo (1996). *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Suárez Miramón (2015). *La construcción de la modernidad en la literatura española*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- Valbuena Briones, Ángel (1977). La palabra sol en los textos calderonianos. En *Calderón y la comedia nueva* (pp. 106-118). Madrid: Espasa-Calpe.

LO HUMANO FEMENINO POÉTICO EN CARMEN CONDE: PRINCIPIOS ESTÉTICOS DESDE LA DIFERENCIA

Anna Cacciola
Universidad de Alicante

Resumen

En la poesía femenina de posguerra la percepción de sí de las escritoras se construye desde la órbita de la diferencia, incluso en lo que atañe la creación artística.

Para demostrarlo, recurrimos a «La poesía de la mujer poeta» (1946) y al «Prólogo» a *Poesía femenina española viviente* (1954) de Carmen Conde.

En su crítica proporciona un análisis del panorama lírico coevo y profundiza en las peculiaridades de la poesía femenina, exponiendo unos principios estéticos según los cuales aboga por una creación artística que sea determinada por el autoconocimiento de la mujer y marcada, inevitablemente, por su experiencia de género.

Palabras claves: Carmen Conde, teoría literaria feminista, poesía femenina española contemporánea, *querelle des femmes*.

1. Introducción

Los años 80 del siglo XX significaron un protagonismo absoluto de la poesía de autoría femenina, tanto por la aportación de las más jóvenes poetas (Almudena Guzmán, Aurora Luque o Amalia Bautista), como por el descubrimiento de sus inmediatas predecesoras (Mará Victoria Atencia, Clara Janés, Ana Rossetti), a las cuales se dedicaron importantes antologías de género (*Las diosas blancas*, 1986; *Ellas tienen la palabra*, 1997). No ocurre lo mismo con las poetas de la inmediata posguerra, cuya producción ha sido condenada a la invisibilidad por ciertas fallas del sistema crítico.

Pese a dicha tropelía filológica, no habría sido hacedero lograr tal envergadura en la lírica contemporánea, sin la labor de búsqueda, afirmación y confirmación de las identidades individuales y poéticas desarrollada por las literatas de los años 40 y 50. Según Acillona,

son casualmente esas raíces las más ignoradas y desconocidas, eclipsadas tal vez por estas otras luces más fulgurantes y ensombrecidas por el paso de los años o las connotaciones con que la posguerra siempre grava a sus hijos culturales. La poesía femenina de la primera posguerra se inserta como eslabón y nudo entre la poesía anterior a la Guerra Civil y la que olvida definitivamente cualquier rescoldo de esta (1993: 4).

En efecto, justo en ese período aparecen obras y personalidades que tendrán un peso relevante en el panorama poético de los años sucesivos. Destacamos, entre otros, los nombres de Carmen Conde, Ángela Figuera, María Beneyto, Angelina Gatell.

Nos detendremos en Carmen Conde, figura de gozne entre la generación de preguerra y la de posguerra, quien se convirtió en un auténtico personaje a raíz del éxito cosechado con *Mujer sin Edén* (1947), obra cumbre que la sitúa, definitivamente, entre las glorias poéticas de los cuarenta, por la amarga reflexión desarrollada acerca del papel de la mujer. Con el doloroso y denunciatorio canto de Eva, de hecho, la poeta procura subvertir los cánones de la literatura heteropatriarcal, construida sobre los cimientos del lenguaje bíblico y del existencialismo propios del período, y plantear la feminidad en términos distintos respecto a los tradicionales.

Empero, la importancia que llega a tener no se debe exclusivamente a una producción que va cobrando cada vez más valor paradigmático en la literatura de autoría femenina, sino también a su infatigable actividad promotora de la misma.

Matizar ese aspecto de Conde, casi del todo ocultado por la crítica, es revelar su intento de dar cabida, con prepotencia, a la voz de la mujer en el mundo de las letras de su tiempo y denunciar las dificultades del colectivo femenino para afirmar su condición de poeta.

2. Más allá de lo anecdótico

En el contexto literario de la primera mitad de la pasada centuria, donde la inclusión de las escritoras tanto en el canon como en las nóminas generacionales del tiempo se consideraba una empresa quimérica, el caso de Carmen Conde cobra cariz extraordinario por la visibilidad de la que gozó. Autora prolífica, cuya producción abarcó todos los géneros, en los casi noventa años que alcanzó a vivir se convirtió en testigo activo de los acaecimientos que sacudieron España a lo largo del siglo XX.

A ensalzar definitivamente la importancia que llegó a tener en las principales encrucijadas estéticas de su tiempo vino, en 1978, su nombramiento como miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua.

Sin embargo, la mención que la consagró fue la misma que la estigmatizó para siempre. Ciertamente que Conde pasó a la historia por ser la primera mujer a franquear el umbral de la RAE, pero es indudable que la singularidad de su vida y de su pluma quedaron ensombrecidas por este marchamo y no pasaron de la pura anécdota.

Efectivamente, como señala Ferris,

pese a los años y la leguas andadas, Carmen seguía estando, por voluntad de algunos, en tierra de nadie. Para un buen número de cartageneros (y de españoles), la escritora seguía siendo una mujer de ideas francamente izquierdistas; para otros, una conservadora beneficiada por el franquismo, adicta al régimen e, incluso, una falangista [...] acomodada a los viejos valores. (2007: 587)

La vinculación de su nombre a movimientos políticos opuestos ocasionó malinterpretaciones de episodios puntuales de su vida y de su activismo. Pese a todo, la actitud de Conde se entiende sólo si contextualizada en la perspectiva coral de las republicanas españolas.

Si es cierto que, con la proclamación del nuevo gobierno en 1931, Carmen podía vanar ya varias publicaciones, una carrera en magisterio y más de un lustro de colaboración con periódicos locales y nacionales, igualmente cierto es que se había formado en los veinte, período extremadamente bullicioso de la historia de España. Su experiencia como ciudadana, como autora y, sobre todo, como mujer se vio afectada por la revolución social, económica, moral y cultural que arrancó de la Primera Guerra Mundial.

La adhesión de la autora al proyecto educativo republicano, con la fundación de la Universidad Popular de Cartagena y las misiones pedagógicas, las iniciativas sociales que llevó a cabo a lo largo del conflicto, como maestra y educadora tanto de mujeres como de niños desvalidos, sus colaboraciones con grupos y revistas feministas, la intensa correspondencia que intercambió con muchas literatas comprometidas de los años treinta son testimonio de su grado de compromiso con el «bien común» representado por la República y, también, de su involucramiento en las redes de solidaridad que las mujeres de la Edad de Plata tejieron para apoyarse, habilitar su voz poética y dignificar sus posturas políticas.

Que la cartagenera fuese promotora de la emancipación de la mujer queda manifiesto tanto en su obra, como en la labor de difusión de la literatura de autoría femenina, trazando lazos de continuidad entre pasado y presente – faceta, esa, que la mayoría de la crítica ha pasado por alto.

Efectivamente, casi desconocida resulta ser su actividad de antóloga de mujeres poetisas y de conferenciante sobre temas relacionados con la literatura de género. Ahondar en esos aspectos nos parece imprescindible porque la historiografía literaria ha soslayado los nombres de muchas autoras de la entreguerra, determinando su exclusión en el canon hasta muy recientes fechas.

3. Especulaciones condianas acerca de la poesía femenina: antologías de género y paratextos críticos

La poesía femenina, la necesidad de establecer una tradición entre la lírica contemporánea y la de antaño es una cuestión que interesó a la autora desde bien temprano y a la cual dedicó bastante espacio en las columnas de la prensa y en congresos y actos públicos. Hasta en su discurso de ingreso en la RAE no escatima homenajes para Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro. Ni que decir tiene la admiración que suscitaron en ella Santa Teresa de Ávila, las místicas barrocas y sor Juana Inés de la Cruz, así como las autoras europeas del calibre de Katherine Mansfeld, Anna de Noailles, Ada Negri.

En ocasión del I curso para extranjeros de la Universidad de Málaga, en 1947, dio dos ponencias tituladas «Escritoras del Barroco» y «Literatura femenina en el Barroco» - temas que volvió a abordar tanto en su colaboración literaria de 1951 con Radio Nacional¹, como en sus artículos en *Índice Literario* (Caracas, 30 de julio y 13 de agosto de 1957).

Esas especulaciones pueden considerarse, tanto por fecha como por contenido, cámara de germinación de sus antologías de poesía femenina.

En la década de los treinta, las únicas obras que perpetúan un binomio o trinomio de poetisas adscritas a la generación del 27 son *Poesía Española Contemporánea* (1934), de Gerardo Diego, en la que se menta a Ernestina de Champourcín y a Josefina de la Torre, e *Historia de la Literatura* (1935) de Ángel Valbuena Prat, quien incluye un apartado dedicado a las poetisas, dando relieve a los voces de Alfonsa de la Torre, Ernestina de Champourcín y Concha Méndez.

La aparición de las primeras antologías de género remonta a 1943, según Balcells, con el volumen compilado por María Antonia Vidal, bajo el título de *Cien años de poesía femenina española*, que abarca el período que va desde 1840 y 1940. Pese al intento de dar a conocer la poesía nueva (aparecen los nombres de Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Margarita de Pedroso, Pilar de Valderrama, Elena Cruz López y la misma autora), lo cierto es que la antóloga incurre en «redundar en el desmerecimiento de las poetisas, subrayando la superioridad de sus colegas varones y suponiendo que las mujeres nunca puedan llegar a la cumbre artística a la par que los poetas (2006: 636).

¹ «Estamos viviendo un momento tan interesante de la literatura española femenina que, sin poderlo remediar, acudo a los textos para buscar otros momentos de nuestra historia que se puedan comparar, con ventaja y defectos, con los que vivimos» (30 de noviembre de 1951)

En 1953, diez años más tarde, José Luis Martínez Redondo publica *Poesía femenina (Antología)*, en la que incluye a María Dolores Alegre, Maruja Collado, Inma de Espona, Carmen Martínez Santolaya, María del Carmen Pescador, Luz Pozo Garza, Josefina Sánchez Pemán, María Dolores Tello y Guillermina Vives. Insiste Balcells en el carácter conservador del florilegio, que ofrece una visión de la mujer sumisa a la ideología dominante:

Uno de los aspectos más llamativos de este espicilegio estriba en el enfoque de enfática suficiencia con que el antólogo se refiere a las autoras, a las que dedica alabanzas envenenadas [...]. De todas ellas, la única escritora con un nivel literario apreciable era Luz Pozo Garza, lo que de pasada imaginamos que hacía más verosímil cualquier posicionamiento insistiendo en la “inferioridad” de las poetisas frente a los poetas (2006: 637).

En 1954, sólo un año después, Carmen Conde publicó por Arquero su *Poesía femenina española viviente*, compilación reeditada y ampliada en 1967 con el título de *Poesía femenina española (1939-1950)*. Conde incluye en su recopilatorio, nombrándolas por orden alfabético y no cronológico, a María Alfaro, Ester de Andreis, María Beneyto, Ana Inés Bonnin, Mercedes Chamorro, Ernestina de Champourcín, Beatriz Domínguez, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Agelina Gatell, Clemencia Laborda, Chona Madera, Susana March, Trina Mercader, Pino Ojeda, Pilar Paz, Luz Pozo Garza, Josefina Romo Arregui, Alfonsa de la Torre, Montserrat Vayreda, Pilar Vázquez Cuesta, Pura Vázquez, Celia Viñas, Concha Zardoya y a sí misma.

La nómina va precedida de un *Prólogo*, que tiene valor justificativo y celebrativo a la par, en el que plantea cuestiones poéticas referentes a la lírica femenina, afirmando que las poetisas habían dejado el mimetismo de antaño, que su pluma abarcaba temáticas que excedían las convencionales, que el timbre poético de las escritoras se modelaba de una forma distinta al de los hombres, que su escritura requería una conciencia más alta tanto del lenguaje poético como de su predisposición al misterio.

A vueltas de cuanto antecede, no parece descabellado clasificar de pionero este trabajo ni se puede objetar

la idoneidad de Carmen Conde para la realización de una antología que no subordinara las autoras a los autores, un hecho que, en aquel contexto, era tan osado como generoso y útil [...] porque Conde fue una de las contadísimas escritoras que de vez en cuando fueron seleccionadas en los espicilegios de la inmediata posguerra y, sin embargo, trató de llamar la atención acerca de otras buenas poetisas, de modo que, desde entonces, seguir ignorándolas se convertía en una deficiencia de muy serio calibre, por salvable mediante la oportuna

lectura a partir de la guía autorizada de la escritora cartagenera (Balcells, 2006: 637).

Ya se ha dicho que en 1967 la Antología susodicha se reeditó ampliada con otro título y en 1971 se publicó otra ampliación, bajo el título de *Poesía femenina española (1950-1960)*. Siempre en 1967, tal vez el año no sea una casualidad, Conde publica otro florilegio, dedicado a la creación lírica de las mujeres de allende el océano: *Once Grandes Poetisas Americohispanas*. En el índice aparecen: Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbouro, Alfonsina Storni, Clara Silva, Dulce María Loynaz, Dora Isella Russell, Julia de Burgos, Amanda Berenger, Fina García Marruz e Ida Vitale.

Sin embargo, en el prólogo, que titula *Grandes poetisas américohispanas de este medio siglo*, nos brinda un excursus de verdadero interés, ofreciendo una amplia panorámica de la poesía femenina hispanoamericana actual, mencionando nombres y citando versos de «las escritoras que para mí tienen el máximo interés: las de ahora mismo, las del día en que aparezca este compendio antológico» (11) y que por «por la distancia, la natural indolencia de los trópicos, la no actividad expeditiva de mis colegas de allende el océano se quedarán fuera de esta recopilación» (11).

En ese prefacio incluye a María Sánchez de Fuentes, María Elvira Piwonka, María Eugenia Vaz Ferreira, Josefina de Cepeda, Helena Muñoz Larreta, Alicia Eguren, María Dhialma Tiberti, Margarita Michelena, Guadalupe Amor, Rosario Castellano, Violeta López Suria, Eunice Odio (hacia la cual no cicatea palabras de elogio y asombro por la potencia y la originalidad de sus versos), Diana Morán, Licia Alcázar, Morayia Ochoa, Berta Alicia Perarla. Como cierre, una justificación del trabajo antológico presente y del anterior: “si en España creí realizar un deber - ni pedido, ni quizás, estimado...- de orientación máximamente necesaria, con mi libro *Poesía femenina española viviente*, [...] para España hago el presente de poetisas de allende los mares. Que por hablar en nuestra lengua, son nuestras hermanas (48)”.

Que fuera «máximamente necesaria» la aportación de Conde para dar visibilidad a las autoras del XIX y del XX siglo de Hispanoamérica y España es un dato cierto, en el que coincide la mayoría de la crítica (Ferris, 2007; Balcells, 2006; Pulido, 2011; Jurado, 2014). Un aspecto ignorado, en cambio, es que tanto el trabajo antológico de 1954 como el de 1967 tienen un antecedente.

En 1951, en el número 37 de *Mundo Hispánico* aparece una contribución de Conde, cuyo título es «Poesía Femenina Hispanoamericana – nómina incompleta», que ocupa siete páginas (19-26), cuyo valor es de muestra antológica. Sigue al título un listado a guisa de índice, en el que se nombran a las poetisas citadas: Alfonsa de la Torre, Alicia Euren, Ana Inés Bonnin, Ángela Figueroa Aymerich, Carmen Conde, Clara Silva, Clemencia Laborda, Concha

Zardoya, Dulce María Loynaz, Ester de Andreis, Eugenia Serrano, Fina García Marruz, Gabriela Mistral, Guadalupe Amor, Helena Muñoz Lareta, Josefina de Cepeda, Josefina Romo Arregui, Juana de Ibarbouro, Juana García Noreña, Margarita Michelena, Mará Dhialma Tiberti, María Elvira Pwonka, María Sánchez de Fuentes, Mercedes Chamorro, Pilar Paz Pasamar, Pura Vázquez, Susana March, Sara de Ibáñez.

Haciendo una rápida comparación entre esta enumeración y las de las colecciones precitadas, la última resulta ser un compendio de las anteriores y obedece, creemos, al intento de dar a conocer la mejor lírica de autoría femenina de habla hispana.

Precede el florilegio, que se presenta dividido en dos secciones (una dedicada a las españolas y una a las latinas), una breve nota explicatoria acerca de la poesía de autoría femenina que apareció a partir de 1936. Muchos de los principios poéticos expuestos coinciden, casi al pie de las letras, con los del prólogo a la *Antología* de 1954.

De lo dicho hasta aquí se deduce que: ya en 1951 Conde conocía la obra de todas las autoras citadas y, además, había podido acceder a los versos de muchas a través de contacto epistolar. Asimismo, a estas alturas, nuestra autora había desarrollado una reflexión muy amplia e innovadora acerca de la creación poética femenina, adelantándose en tres años al espicilegio de Martínez Redondo y enriqueciendo su aportación con la panorámica poética de las autoras hispanoamericanas.

No obstante, la disquisición acerca de mujer y acto creativo había aparecido en los escritos de crítica de la autora ya en 1947, en un escrito titulado *La poesía de la mujer poeta*.

En el intento de describir el acto creativo femenino, Conde toma como punto de arranque el acreditado pensar de Rimbaud que se interroga acerca de la posibilidad creativa de la mujer, una vez librada de su esclavitud, y su capacidad de encontrar lo desconocido. La referencia al simbolista es usada para justificar su teoría literaria regida por el principio de la diferencia: «no necesitaba yo anteponer ninguna referencia ajena; pero [...] no me desagrada comprobar que el poeta que transcurrió desde 1870 a 1875 como violento corresponsal de amigos y compañeros, ya intuía que el problema de la creación era distinto para hombres y mujeres» (1947: 1).

Carmen denuncia el mimetismo al cual fueron obligadas las primeras mujeres que se arriesgaron a escribir, porque los cauces estéticos que tenían que adoptar eran los masculinos. Hasta se ha alabado ese esfuerzo tremendo de reproducción de tonos y modelos, como muestra de capacidad artística. Nuestra autora, sin embargo, condena ese arte unilateral y polarizado:

No es que, precisamente, la creación tenga que carecer de sexo; es mucho más y es diferente: participa de ambas vertientes, está colocada en la cima humana y no gravita hacia ninguna polarización predeterminada. Lleva consigo, o debe llevar consigo – esto sí- la experiencia personal del autor, su carga de vida; lo que solo él, o ella, saben, conocen; pero no *desde* su condición de *escritor* o *escritora*, únicamente (1947: 2).

Esa diferenciación no hay que buscarla ni en los temas ni en el estilo sino «en el contenido, en la entraña misma de la creación» (1947: 4) porque «lo fundamental de toda Poesía es tener qué decir; después, saberlo decir. Lo que una mujer tiene que decir, no es jamás lo mismo que podría decir un hombre» (1947: 3)

La cartagenera llega a abordar una temática muy delicada como la de la presunta incompatibilidad entre maternidad y creación artística, opinión suportada por Rilke, quien, menciona nuestra autora, llegaba a declarar que aquella era despreable y esta excelsa.

Conde no condena la maternidad, pero sí el ideal de domesticidad al cual se vincula la mujer y que puede constituir un lastre para el acto estético:

Si para un varón con mensaje (buen ejemplo es el propio Rilke) es casi imposible la sumisión al medio doméstico ordinario, ¡cómo no lo ha de ser para una mujer en sus mismas circunstancias! Al argumento normal de que nada hay tan sublime como la maternidad, puede objetarse que no es indispensable que todas las mujeres sean madres de familia; que la paternidad es igualmente sagrada; que hay con exceso hombres y hembras que pueden continuar poblando el mundo, con la enorme ventaja para los hijos de no heredar las taras que los intelectuales suelen legar; que nada hay mejor para hacer, que aquello que se es capaz de hacer mejor; y que si *eso* es una obra de arte auténtico, ¿por qué pedir, además, que se desangren los seres en dar vidas humanas, si estas podrían perturbarles hasta el extremo de esterilizarles su obra artística? [...] Sea o no sea madre efectiva, la mujer sabe de la maternidad; mejor, claro, si aporta su propia experiencia (pues puede darse el caso, ¡qué duda cabe!, de que ni el hogar ni los hijos sean lastre del impulso creador); como si lleva la del amor, la del dolor: la de todo cuanto constituye la Vida (1947: 6).

En definitiva, Carmen aboga por una creación artística que brote del autoconocimiento de la mujer, de la conciencia de su identidad y de su sensibilidad y talento femeninos, determinados por sus vivencias, por la experiencia aportada por su ser mujer.

Para explicar la teoría condiana de la creación poética femenina, se hace imprescindible recurrir al Prólogo de la antología *Poesía femenina española viviente* (1954), en el que proporciona un análisis crítico del panorama poético de la

posguerra, ya copado de poesía social, y profundiza en las peculiaridades de la escrita por mujeres. Más allá del indiscutible valor de testimonio literario y social que tiene, considerando la escasa visibilidad que se otorgaba a la producción artísticas femeninas en esas décadas, el prefacio expone unos principios de poética fundamentales para el estudio de la obra de Conde y del panorama lírico femenino de posguerra.

La autora vuelve a valerse de las palabras reputadas de Rimbaud y de Rilke; sobre todo acude a una cita de este último para acuñar una expresión que nos parece notable: la del *Humano Femenino Poético*, marchamo con el cual entiende significar «la mujer que ha encontrado [...] su propia e insostituible condición. [...] Si el dolor, el amor, la vida y la muerte son las patrias inmutables, hay algo más aún que conmueve a la poesía femenina de hoy; es un algo más grave y más humano y más caliente: es la responsabilidad de nuestro destino de mujeres» (1967: 13-14).

Por consiguiente, la toma de conciencia de la propia identidad y de la otredad en la tragedia bélica, consigue dejar el intimismo y producir una poesía que no sea solo acorde con el momento histórico, sino que exprese la gravedad y la condena.

La problemática identitaria que hemos señalado, brotada a raíz de la difusión del sentimiento freudiano, entroncó con las inquietudes existencialistas y con el proceso de reconstrucción de identidad nacional que se llevó a cabo durante los años cuarenta y cincuenta. Podríamos concluir que la del “yo” fue la obsesión de una época y que, como consecuencia de lo expuesto hasta ahora, dentro de la búsqueda de la identidad universal del ser humano terminó por añadirse también la propia de las mujeres.

Insistir en ese seísmo pletórico, en el enconamiento febril de esa autoconciencia femenina es imprescindible ya que sirvió a las literatas a

plantear la feminidad en términos distintos a los tradicionales. Los nuevos modos de vida y de actuación adoptados por estas mujeres tuvieron igualmente un eco en sus obras respectivas que, sin duda, acabaron reflejando en sus poemas una subjetividad diversificada y, a menudo, de signo opuesto a los patrones de género tradicionales, modificando progresivamente, tal y como se verá, la representación del colectivo femenino (Payeras Grau, 2008: 309)

Para vehicular esa “subjetividad diversificada” las escritoras modulan un tono nuevo, más severo, brusco y denunciatorio. La misma Conde hace hincapié en lo que define el «fenómeno de la no preciosidad de nuestra poesía femenina viviente» (1967: 11), refiriéndose a «su tono grave, melancólico, hasta si queréis tremendo, pero nunca ya intrascendente» (1967: 14).

El cariz angustioso de esta lírica no se percibe como forzosa elección de participar en un cauce estético determinado sino como voluntad de traspasar los límites de la experiencia individual para penetrar la ajena:

Sin proponérselo, por lógica y congruente ilación, al angustiarse, al expresarse con la gravedad de su Humano Femenino Poético, la obra de las poetisas se sale de ella misma, pasa por encima de sus límites ansiando penetrar en los ajenos espirituales. Todo el que ahonda en piadosa meditación sabe que solamente negándose uno a sí mismo, prescindiéndose, se alcanza el supremo contacto con los seres, espiritualmente (1967: 15).

El despertar de esa nueva percepción de lo Humano Femenino Poético se manifiesta como vocación profética y como responsabilidad ética, porque la poesía femenina «está en contacto con la eternidad» (1967:15).

En su aprehensión de la tragedia, el sujeto poético se percibe como depositario de un mensaje de salvación para la multitud: se inviste del título de poeta vate y, al mismo tiempo, asume la actitud del profeta, mezclando espiritualidad victimal y eticidad social.

Ese profetismo de la voz lírica se modula a través de recursos retóricos y simbólicos derivados de las Escrituras: apóstrofes e invocaciones, anástrofes y paralelismos, el recurso a la estructura salmódica, el conjunto metafórico, el versolibrismo... Todos elementos que pertenecen a la herencia noventaochista de las que más se beneficiaron los autores de los años cuarenta y cincuenta.

El esquema temático abarca los siguientes elementos: la domesticidad, la mayoría de las veces asfixiante, la maternidad, vivida como gozo o como condena, la vinculación a la tierra madre, cuya fertilidad es reflejo de la femenina, la igualdad en las relaciones hombre/mujer, el cuestionamiento de la propia identidad, la defunción y el tratamiento del cuerpo, el eros, descrito con un sensualismo insólito y desfachado, la relación con la divinidad muchas veces agónica o conflictiva, la atención a la realidad social y al colectivo femenino, el conflicto generacional con la madre.

En resumidas cuentas, Conde advierte que aproximarse a la lírica femenina de posguerra significa estudiar la autorrepresentación de la mujer en sus propias obras. El discurso construido por las autoras amplía los márgenes de las poéticas dominantes de la época, con la incorporación de temáticas feministas, moduladas con una exquisitez y un tono poético únicos, desde la diferencia de género.

4. Conclusiones

Así las cosas, el excurso pretende, en primer lugar, dar testimonio del debate acerca de sexo y género en la creación artística y de las especulaciones de las autoras de la posguerra, de Carmen Conde en el caso específico, sobre la existencia de una poesía marcadamente femenina y de un conjunto de idiosincrasias lingüísticas y temáticas que puedan constituir lo que se denomina *Humano Femenino Poético*; en segundo lugar, dar prueba de una personalidad excepcional, que se encara a la labor estética con conciencia cabal para generar una poética hondamente arraigada en lo humano y conflictiva con la historia, adelantándose en casi treinta años a la moderna crítica feminista.

Referencias bibliográficas

- Acillona López, Mercedes (1993). Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra, *Zurgai*, pp. 4-7.
- Balcells, José María (2006). Del género de las antologías “de género”, *Arbor*, 82 (721), pp. 635-649.
- Buenaventura, Ramón (1986). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión.
- Conde, Carmen (1947). *Mujer sin Edén*. Madrid: Jura.
- Conde, Carmen (1947). *La poesía de la mujer poeta*. Madrid: Instituto de Filología “Antonio de Nebrija”.
- Conde, Carmen (1951). Poesía Femenina Hispanoamericana: nómina incompleta, *Mundo Hispánico*, 37, pp. 19-26.
- Conde, Carmen (1954). *Poesía femenina española viviente: Antología*. Madrid: Arquero.
- Conde, Carmen (1967). *Once grandes poetisas américohispanas*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Conde, Carmen (1967). *Poesía femenina española (1939-1950): Antología de Carmen Conde*. Barcelona: Bruguera.
- Conde, Carmen (1967). *Poesía Femenina Española: Antología de Carmen Conde*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Conde, Carmen (1971). *Poesía femenina española (1950-1960): Antología por Carmen Conde*. Barcelona: Bruguera.
- Gerardo, Diego (1985). *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Madrid: Taurus.
- Ferris, José Luis (2007). *Carmen Conde. Vida, pasión y verbo de una escritora olvidada*. Madrid: Temas de hoy.
- Jurado Morales, José (2014). El discurso patriarcal en la poesía femenina del primer franquismo, *Signa*, 23, pp. 525-544.
- Martínez Redondo, José Luis (1953). *Poesía femenina (Antología)*. Madrid: Estudios.
- Munárriz Peralta, Jesús y Benegas, Noni (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.

- Pulido Tirado, Genara (2011). La batalla de la literatura de las mujeres españolas por ser. Sobre las antologías del siglo XX y principios del siglo XXI, *Fronteiras*, 13 (23), pp.125-140.
- Payeras Grau, María (2008). La obra de Carmen Conde entre dos generaciones poéticas, en Francisco Javier Díez de Revenga, Mariano de Paco (coord.) *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, (pp. 307-333). Murcia: Fundación Cajamurcia.
- Valbuena Prat, Ángel (1937). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili i Roig.
- Vidal, María Antonia (1943). *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Olimpo.

MANIFESTACIONES POÉTICAS DEL HOMOEROTISMO EN LA EUROPA DEL SIGLO XX: EL CASO DE PASOLINI Y GARCÍA LORCA

Antonio Cazorla Castellón
Universidad de Almería

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo fundamental realizar un análisis comparativo de una muestra de la obra poética de García Lorca y Pasolini rastreando influencias e intertextualidades en lo que concierne a la expresión de su sensibilidad homoerótica. Nos detendremos, especialmente, en el análisis de un poema del *Romancero gitano* de García Lorca y otro poema de *El testament coràn* de Pasolini, dos obras cargadas de referentes homoeróticos.

Palabras claves: García Lorca, Pasolini, homoerotismo, poesía

1. Influencias e intertextualidades vitales y literarias entre Lorca y Pasolini

La cultura española halla un lugar especial en la producción literaria de Pier Paolo Pasolini (1922-1975). En su juventud, la presencia de los clásicos españoles del siglo XX es bastante notable y el repertorio de figuras autorales es muy variado, mientras que los clásicos italianos pasan casi desapercibidos. Su bagaje poético hispánico encuentra una conexión especial en Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Luis Cernuda y Federico García Lorca, debido a la proximidad temporal y a la cercanía poética (Díaz Pérez 1993: 65-66).

Estos poetas fueron traducidos en Italia de mano de Carlo Bo y Oreste Macrì en la década de los años 30 y 40 del siglo XX. En este momento, Pasolini se halla en plena lucha de reconocimiento del dialecto friulano como lengua poética pura e incontaminada. Por ello, se embarca en una labor de traducción en la que reta las propias capacidades del friulano al llevar la poesía de sus referentes españoles al dialecto de su madre. Tradujo a Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, García Lorca, etc., pues Pasolini sentía hacia ellos una afinidad o hermandad poética, el goce ante las cosas más ínfimas de la vida, la añoranza de la infancia, una pasión por la naturaleza viva y la sensibilidad musical y, por supuesto, la cuestión ideológica, como es el caso de García Lorca, con el que comparte el compromiso civil y la aversión por la dictadura (Briguglia 2013: 190-191).

Pasolini reconoce que durante la década de los años 40 a los 50, sus lecturas juveniles –los poetas españoles– tuvieron una gran influencia en él. Fue un

periodo de experimentaciones en el dialecto friulano que coincide con la búsqueda de un estilo propio, cuyas primeras manifestaciones se evidencian en la creación de una poesía con un esquema poético ya conocido en la tradición literaria. Resulta curioso, además, que en la entrevista¹ que Pasolini le concede a Luis Pancorbo, declara que de todos los poetas del 98 y del 27, García Lorca le impresionó mucho menos que Juan Ramón o Antonio Machado (Falchi 2011: 13-14). Sin embargo, tradujo al friulano algunos de los poemas del granadino como «Romance sonámbulo», «El cazador», «Canción de la pequeña muerte», «La balada del agua del mar», «Preciosa y el aire», «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», «Alma ausente» (Mininni 2013). Además, la presencia de Lorca se evidencia en la sensibilidad musical, dulce y obsesiva, que revela la primera poesía de Pasolini. En esta línea se desborda la sensibilidad popular, mediante la mención de lugares, ambientes, situaciones, personajes populares, su eterna infancia inocente, «símbolos de la ingenuidad y pureza adolescentes que se asoman al abismo de la degradación de lo irracional y del desgarrado impulso de los sentidos» (Díaz Pérez 1993: 68). Sin olvidar el componente homoerótico –en cierto modo velado en el caso de Lorca– que traza lazos entre su experiencia vital y literaria.

Las influencias e intertextualidades entre Lorca y Pasolini no han recogido, sin embargo, el transcurrir de dos vidas paralelas en contextos similares mencionando su homosexualidad y el relieve que esta adquiere en sus producciones literarias. Un único estudio, de Corominas i Julian (2012), establece una similitud entre Lorca y Pasolini en la que vida y muerte comparten tintes similares.

Ambos fueron intelectuales comprometidos, poetas civiles con cuyas obras se enfrentaron a la hegemonía política y heterosexual de sus respectivas épocas. Además, la muerte de ambos se cubre con un velo que acalla las voces que buscan motivos o un desenlace fidedigno, pues en ninguno de los dos casos se ha conseguido sacar nada en claro: Lorca murió torturado y fusilado, y Pasolini –presuntamente– murió a manos de un chapero (Corominas i Julian 2012).

Siguiendo las aportaciones de Corominas i Julian (2012), cabe destacar que Lorca y Pasolini comparten el proceso de construcción de su propio yo en el momento de la infancia, donde fueron tan susceptibles al ostracismo que la sociedad ejercía sobre ellos por la manifestación de una forma de ser que se concebía como anormal: por un lado, Pasolini se sentía atraído por las piernas de los chicos desde muy pequeño, y a Federico se le sometió a un linchamiento en el colegio por parte de un profesor y el resto de sus compañeros por lo afeminado de su comportamiento. Mientras que Pasolini descubrió por sí

¹ Esta entrevista se publicó en el número 4 (1976) de la *Revista de Occidente*

mismo sus preferencias sexuales, Lorca las reconoció puesta en boca de otros de manera despectiva.

La adolescencia y la primera edad adulta de Lorca y Pasolini marcó su destino artístico y sexual. Por un lado, Pasolini estudió en Bolonia, pero como consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial, se mudó a Casarsa, donde llevó a cabo su tarea de rescate del dialecto friulano, fue profesor de escuela, fundó la Academia y vivió una serie de experiencias que recogió en *Amado mío* y *Actos impuros* –inéditos hasta 1984– en las que cuenta cómo en los alrededores del río del pueblo, entre la maleza, ocurrían encuentros entre jóvenes. En Casarsa, una familia lo denuncia por un presunto intento de seducción a su hijo, y como consecuencia se vio obligado a abandonar el pueblo y marcharse, sin más remedio, a Roma. García Lorca, por otro lado, eligió durante este periodo la poesía en prejuicio de la música, pero el momento álgido de su primera edad adulta ocurre cuando deja Granada y se marcha a la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde aprenderá de mano de los mejores profesores y le posibilitarán la realización de diversos viajes; a diferencia de Pasolini, este primer viaje trascendental que marca la vida de ambos, el granadino lo hace con el beneplácito y dinero paterno (Corominas i Julian 2012).

La huida a Roma de Pasolini y el traslado a Madrid de García Lorca provocaron en sendos poetas los estímulos necesarios para potenciar su creatividad, además de obtener la oportunidad de conocer a afamados intelectuales del momento. Madrid fue, para García Lorca, una oportunidad de formarse en el lugar más prestigioso de la historia cultural española donde consolidó amistades que le dieron tanto goces como sombras, crepúsculos provocados por rencillas académicas, relaciones tormentosas como la que mantuvo con Dalí, otras relaciones como la que vivió con el escultor Emilio Alardén, que vio en el poeta una posibilidad de catapultar al éxito su carrera; sufrió su abandono y conoció a quien sería su amor definitivo, Rafael Rodríguez Rapún. Roma fue, para Pasolini, al principio de su estancia en la ciudad, un lugar en el que malvivió, debido a que ni su sueldo como profesor ni los trabajos que realizaba para editoriales le permitían llevar una vida acomodada. Pero cuando sale a la luz *Chicos del arroyo* (1955), el éxito estaba en camino y además consiguió consolidarse en el panorama cinematográfico como cineasta de culto. La capital italiana le posibilitó la fama, pero también le traería, como le ocurrió a García Lorca, algunos desencantos. Se enamoró de Ninetto Davoli, un adolescente que fue tanto alumno como amante, pero que abandonaría al poeta por una mujer y confesaría más tarde que la estima que sentía hacia Pasolini tenía cierto grado de oportunismo encubierto (Corominas i Julian 2012).

El viaje que García Lorca realiza a América —Nueva York y La Habana— supondrá para él tanto una experimentación literaria, tras haber tomado conciencia de sus infinitas capacidades debido al éxito del *Romancero gitano* — *Poeta en Nueva York* y *El público* surgen de este impulso creativo—, como una experimentación personal, pues allí se libra de prejuicios que él mismo tenía sobre su homosexualidad y la mostró desinhibida y de forma natural, tanto en su vida como en su obra. Será, como señala Corominas i Julian (2012), a partir de este momento de búsqueda de la máxima sinceridad cuando el granadino y el italiano se hermanan en pos de un compromiso personal y político que llevaron a cabo, de manera paralela, cada uno en su contexto. Ambos tenían una voracidad sexual que cuando conseguían aplacar potenciaban su capacidad creativa; de este modo la liberación y la sinceridad con lo que realmente son hallan un lugar en la vida de sendos poetas.

Sus muertes se tiñen de tragedia y violencia, y dejarán un silencio sepulcral y una herida que a día de hoy no se ha conseguido cerrar. Cuando estalla la Guerra Civil, García Lorca siente la agonía de un niño que sabe anticipadamente el final de su pesadilla por haberse marchado de Madrid a Granada; un error que le llevaría a una trampa que le costó la vida. La equivocación de Pasolini estuvo en creer que los últimos adolescentes con los que frecuentó eran igual de inocentes que los de su primera edad adulta; sin embargo, éstos se habían transformado en aspirantes a burgueses que, frustrados, empleaban los mismos métodos que aquellos que anteriormente fueron sus enemigos. Estos poetas fueron asesinados justo cuando estaban soltándose de las cadenas de la clandestinidad en lo que concierne a su vida personal, para crear y vivir desde la más absoluta sinceridad, tal y como dan fe de ello los *Sonetos del amor oscuro* del granadino y *Sodoma y Gomorra* u *Orgía* del italiano, donde legitiman temas (Corominas i Julian 2012).

Es ya evidente la existencia de unas conexiones vitales y literarias entre Pasolini y uno de los poetas más reconocidos de la generación del 27. No obstante, durante el proceso de elaboración de esta investigación hemos podido advertir que, además, existen otras intertextualidades e influencias con otro de los poetas homosexuales de la Edad de Plata, Luis Cernuda. Retomamos de este modo la apreciación de Francesca Falchi (2011) en su estudio sobre la presencia de la cultura española en Pasolini que, no obstante, no ha seguido el desarrollo esperado.

No hay que dejar a un lado la notable influencia que Luis Cernuda ejerció sobre Pasolini en la manera en que empleó el mito del Edén como un lugar perdido en el tiempo que revela una realidad que aprisiona y condena a la belleza a la extinción, tal y como se percibe en *Perfil del aire*, donde se aferra a la literatura como única vía de escape para acceder a ese paraíso. Creemos, por

tanto, que en lo que concierne al homoerotismo en la expresión poética de ambos autores existe una conexión vital por la homosexualidad compartida y por sus experiencias vitales en una realidad social que no les permitía llevar una vida libre. Falchi (2011) sostenía que Pasolini se apropia, en «L'usignolo», de imágenes cernudianas en el reconocimiento público y privado de la homosexualidad, que encuentra en Cernuda apoyo y consuelo en la lucha contra una realidad católico-burguesa que el sevillano ya describe en *Un río, un amor*. El amor que relega a Cernuda al dolor, que vive en los sueños y proclama la juventud como espacio idílico. En Pasolini, el amor se convierte en un sentimiento tan grande que lo grita a los cuatro vientos y se convierte en sacrificio de sí mismo, aceptación del escándalo, como se ve en «La crocifissione». Además, mientras que el aspecto erótico de *Los placeres prohibidos* de Cernuda se convierte en el núcleo central de la obra, en Pasolini está ausente al menos de manera explícita. No obstante, se puede percibir en los ataques que proyecta hacia una sociedad que está en contra de los placeres, contra el amor carnal, un amor al que se asoma Pasolini sin renunciar a su cuerpo y desafiando tanto a la sociedad como a la religión. Por último, mientras que para Cernuda la única solución ante esta realidad invisible es la muerte, para Pasolini es la lucha, aceptando las consecuencias de su ser.

2. Homoerotismo en dos poemas confrontados de *El romancero gitano* y *El Testament Coràn*

En 1928, bajo el sello de la *Revista de Occidente*, sale a la luz la tan afamada obra antifolclórica, antiflamenca y antipintoresca de Federico García Lorca, su *Romancero gitano*. El éxito fue inmediato. Dieciocho poemas compuestos entre 1923 y 1927, que suponen la culminación de su primera etapa poética en la que logra la conjunción de lo popular y lo culto, la tradición y la innovación, elevando a la categoría de mito de los gitanos mediante una simbología imagista que plasma de manera muy personal el destino trágico del hombre. Debido al contexto en el que vivió el poeta, tenía asumido el discurso homofóbico circundante y por ello le era imposible expresar abiertamente su sentir sexual; un deseo y una pasión que comparten junto a la muerte, entre otros temas, el núcleo principal del *Romancero* (Gibson 2009).

La obra es una canto al sexo en su totalidad, sin distinciones de género; a la pasión del sexo, a su fuerza, al arrebatamiento que provoca y la libertad que supone o acompaña, simbolizado mediante imágenes como la del pueblo gitano –pueblo primitivo– donde el sexo y la libertad se topan con la muerte, la magia y la violencia en un ambiente onírico. El espacio en el que se desarrolla

la acción, apreciable de manera muy simbólica en el «Romance de la Guerra Civil Española, es la ‘ciudad de los gitanos’, que acerca vínculos con Sodoma, cuya destrucción se recupera en el romance anteriormente citado. Retomando la temática del sexo, resulta necesario hacer una apreciación que la crítica tradicional ha preferido obviar. El sexo tiene en el *Romancero gitano* una peculiaridad, el predominio de la positividad masculina, por lo que el encumbramiento de la pasión sexual se hace desde la potencia de lo viril, de ahí que sea evidente la carga homoerótica del libro. El valor principal de ese pueblo es el sexo, que se vive desde el onirismo, en consonancia con la libertad y la muerte. Lorca atribuye la grandeza del sexo a la masculinidad y la violencia, motores que al mismo tiempo sirven para encumbrar al sexo en su totalidad (de Villena 2011).

De este modo, es evidente que el poeta deja relucir de algún modo sus preferencias personales por más empeño que se haya puesto en dejar esta sensibilidad recluida en los cajones de innumerables críticos lorquianos.

La muestra seleccionada del *Romancero gitano* es «San Rafael» (García Lorca 2012: 130-132), el romance que García Lorca dedica al arcángel de Córdoba. Éste aparece iconográficamente ataviado con la indumentaria de un viajero peregrino sujetando un pez en su mano izquierda ya que, dentro del cristianismo, se le conoce como el patrón de los peregrinos, aunque también es el protector de la salud y del noviazgo. Su historia está conectada a la del joven Tobías², que se introduce en las aguas del río Tigris y casi es devorado por un pez gigante de no ser por la ayuda de San Rafael. Nos encontramos, una vez más, con una imagen «sacro-profana» de los arcángeles pero, en este caso, como señala Luis Antonio de Villena (2011), es el más sensual de los tres arcángeles a los que dedica sendos poemas.

La acción se desarrolla en Córdoba, concretamente a las orillas del río Guadalquivir donde, cuenta la voz poética, a lo largo del día van llegando coches de los que se bajan hombres que, situándose tras los juncos, observan los cuerpos de los muchachos desnudos que se bañan en las aguas del río. La belleza de estos cuerpos se enfatiza al ser comparados con los torsos desnudos de los romanos, por lo que el componente homoerótico cobra relevancia de estos versos. El cuerpo de los jóvenes se diferencia sustancialmente del cuerpo de San Miguel en tanto que éstos, al mostrar su «romano torso desnudo» (v. 4), exhiben cualidades corporales que, en la antigua Grecia, eran marcadamente masculinas: hombros anchos y pectorales fuertes. Otro rasgo diferenciador de la masculinidad de estos jóvenes y la feminidad del arcángel de Granada es que

² Encontramos a San Rafael dentro del *Libro de Tobías* 5,4. Rafael fue enviado por Yaveh para acompañar al hijo de Tobit en un peligroso viaje que tendría como objetivo conseguirle una esposa piadosa al joven.

el cuerpo masculino se muestra a plena luz del día y la práctica de observación para el deleite era aceptada, mientras que el cuerpo femenino y el cuerpo afeminado en hombres tiene un carácter privado y oculto (Treviño Avellaneda 2016: 88-101).

En la primera parte del romance, se realiza una descripción imagista de las orillas del río en las que esos jóvenes exhiben «el desengaño del mundo», es decir, una frustración que el medio circundante provoca y que les obliga a permanecer en espacios alejados de la ciudad. Ajena a esa realidad, la ciudad de Córdoba en la que impera la nobleza, la tradición y el conservadurismo, se erige tras el puente romano y hace caso omiso al «misterio confuso» que reina en las orillas del río, un carácter oculto y marginal del que son víctimas los jóvenes que exhiben su cuerpo y los hombres que acuden allí a contemplarlos. La crítica más tradicional y conservadora relaciona este misterio confuso con la «perversión sexual» del hombre adulto que se siente atraído por otro joven; sin embargo, el mundo que Lorca describe en el *Romancero gitano* es primitivo, puro, donde reinan las pasiones y los instintos más básicos del ser humano, por lo que sería bastante simplista asociar esta escena a la perversión sexual, pudiendo trazar una línea de paralelismos con el conocido «amor griego». De hecho, en la antigua Grecia y en la Roma Clásica, existían lugares genéricos en los que la homosexualidad se llevaba a cabo: espacios abiertos, verdes, bucólicos y cinegéticos; o espacios cerrados, como los banquetes, gimnasios, baños y grutas. El río, en este caso, es el lugar donde los muchachos se bañan y, en relación con las visitas a los baños por parte de la sociedad grecolatina con el fin de deleitar sus sentidos, corresponde a ese espacio en el que es propicio describir la belleza idílica del cuerpo masculino (Treviño Avellaneda 2016: 103-117). Además, la voz poética nombra a otros tipos que comparten ese espacio de marginalidad ajeno a la nobleza y el señorío de Córdoba: los contrabandistas «vendedores de tabaco» que «huyen por el roto muro» (vv. 25-26).

En la segunda parte, el poeta describe la gracia masculina del arcángel – identificado con los muchachos sin ropa–, del que destaca elementos marcadamente masculinos, a diferencia de San Miguel. El arcángel no tiene torre ni alcobas, como era el caso del anterior, sino que ahora está en las aguas del río y se confunde con los jóvenes. Su masculinidad se evidencia con la imagen del pez³, que se torna un símbolo fálico no especialmente agresivo (de Villena 2011: 508). El agua desde la mitología ha sido un espacio propicio para llevar a cabo conductas homosexuales; en estos espacio, habitan animales que han sido dotados de connotaciones claramente homoeróticas, como es el caso

³ El pez en la simbología psíquica se describe como ‘movimiento penetrante’ (de Villena 2011: 508)

del pez, que desde la Roma Clásica es metafórico del pene y en Juvenal ya aparecía como elemento fálico (Treviño Avellaneda 2016: 301).

Además es el que une las dos Córdoba: la tradicional y noble, y la marginal; es decir, «Córdoba de arquitectura» y la «Blanda Córdoba de juncos», donde conviven los homosexuales y los contrabandistas a los que se les atribuye el mismo espacio de oscuridad y delincuencia dado que ambos atentan contra pilares esenciales de la sociedad cordobesa: la moral casta, la seguridad ciudadana y la economía.

La identificación con los efebos continúa en los versos siguientes. Éstos se bañan en las aguas del río como lo hacía Tobías, «Niños de cara impasible/ en las orillas se desnudan/ aprendices de Tobías/ y Merlines de cinturas». En estos versos, el homoerotismo es evidente, pues la alusión a Merlín dota a las cinturas de magia, de un poder casi propio de la hechicería, que hipnotizan a quienes acuden de manera clandestina tras las juncos a observarlos. Como decíamos anteriormente, alguna de las técnicas de los poetas homosexuales del veintisiete para referirse al deseo homoerótico era el empleo de partes ambiguas del cuerpo. Se hablaba de muslos y, además, se habla de cinturas que se aman (Ciplijauskaitė 1992: 66). En la estrofa final, el arcángel es, entonces, el protector de esos jóvenes efebos y, a mi juicio, el protector de una comunidad homosexual y de todos los que forman parte de espacios de marginalidad aislados del resto de la sociedad, por lo que el carácter profano predomina tanto en este romance como en los restantes dedicados a los arcángeles andaluces.

Entre los años de 1947 y 1952, Pier Paolo Pasolini se hallaba inmerso en la composición de *El testament Coràn*, que conformaría junto al *Romancero* la segunda parte de la compilación de la obra poética friulana, *La meglio gioventù*. En lo que concierne a su situación personal, Pasolini relata en su correspondencia algunos de los acontecimientos que más impresión causaban en él: la descripción física de muchachos por los que se sentía cautivado (Pasolini 2005: 115), la pérdida de una juventud en la que resolvió necesidades sexuales (Pasolini 2005: 124), la asunción de su homosexualidad como un castigo, una vergüenza y una imposibilidad a la hora de llevar una vida común (Pasolini 2005: 136-141), así como la nostalgia de Casarsa tras haber tenido que abandonarla tras el escándalo que su supuesta relación con un joven alumno provocó en la región.

Toda esta segunda sección tiene una temática épico-social y una clara intencionalidad política —desde 1947 hasta 1949, Pasolini formó parte del Partido Comunista Italiano— influido por el terror de la posguerra. La evolución ideológica que se gesta en estos poemas determina de algún modo la producción pasoliniana posterior, pues da paso a un mundo real lleno de

injusticias y deja atrás el espacio edénico que da forma a la primera parte de la obra. Pasará a identificarse con los adolescentes mártires de la guerra contra las fuerzas fascistas y describirá una Italia soñada con nostalgia, donde predomina la presencia de personajes del campesinado y de la vida obrera, explotados por sus patrones (Nicotra 2005: 117-120).

Hasta ahora la crítica literaria ha estudiado esta segunda parte de *La meglio gioventù* resaltando la implicación política del poeta y desvalorizado el rastreo de elementos homoeróticos que, aunque velados, confluyen con una fuerte crítica a la sociedad burguesa, pues desde muchas perspectivas la defensa de una sociedad primitiva y la existencia de la homosexualidad comparten intereses. Para ello se ha seleccionado la siguiente muestra que pueda ejemplificar el tema que nos concierne: «Il cuore sull'acqua» (Pasolini 2016: 129).

En «Il cuore sull'acqua» Pasolini lleva a cabo una descripción imagista con matices oníricos de un joven que, sobre una barca, se encuentra desnudo en el río Lemene cuya sensualidad y erotismo se hace explícito en cada uno de sus versos:

*È Domenica! Io sono solo
in una barchetta sul Lemene.
Il Borino pare di velluto.*

*Tutti fanno festa e io solo
mezzo nudo nel cuore del Lemene
scaldo i miei stracci al sole di velluto.*

*Non ho un soldo, sono padrone sono
Dei miei Capelli di oro sul Lemene
Pieno di pesciolini di velluto.*

È pieno di peccati il mio cuore solo⁴ (Pasolini, 2016: 129)

La sacralidad del día de la fiesta, domingo, se verá teñida a lo largo del poema de una fuerte crítica a la sociedad burguesa que ha convertido el domingo en un acto de celebración en el que solo encuentran disfrute quienes se hallan en una situación económica favorable y pertenecen a las élites que

⁴ *Es domingo! Yo estoy solo/ en una barca sobre el Lemene/ el Borino parece terciopelo/ todos están de fiesta y solo yo/ medio desnudo en el corazón del Lemene/ caliente mis harapos al sol de terciopelo/ No tengo un chavo, soy dueño soy/ de mis cabello de oro sobre el Lemene/ lleno de pececitos de terciopelo/ Está lleno de pecados mi corazón solo”.*

comenzaron a dominar Italia tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Además, la sacralidad católica de este día se pone en discusión a través de la figura del muchacho en la barca, presentado con la sacralidad de un dios profano y matriarcal que se desliza sobre el agua.

La acción se desarrolla en el río Lemene, situado en la zona occidental del Friul, al este de Casarsa, lugar en el que Pasolini vivió hasta los años 50 y donde tenía sus encuentros con los jóvenes a quienes amó. Los ríos, como vimos con García Lorca, tienen una clara simbología homoerótica dado que eran uno de esos lugares en los que el cuerpo desnudo de los hombres podía ser contemplado y venerado por todos aquellos que se acercaran a deleitar sus sentidos. De hecho, el río será el elemento que de pie y justificación a otra serie de elementos que cargan de homoerotismo al poema.

Diversos elementos de la naturaleza desprenden la sensibilidad homoerótica que envuelve la figura del protagonista. Al final de la primera estrofa habla del Borino de terciopelo, un viento de estío, por lo que el espacio temporal en el que se enmarca el poema es el verano. El viento es uno de esos mitologemas homoeróticos que se asocian directamente con la masculinidad. En este caso, parece de «terciopelo», un adjetivo claramente erótico dado que el terciopelo en la simbología onírica tiene un matiz de sensualidad que lo relaciona expresamente con las relaciones sexuales. Será, además, un adjetivo que se repita en tres ocasiones más a lo largo del poema e irá acompañado de otros elementos claramente homoeróticos, como veremos a continuación. La luz que emana del sol comparte junto con el viento un potente erotismo, ya que en la tradición clásica, el elemento luminoso ha estado relacionado con la figura del dios Apolo, personaje característico por su belleza juvenil y protagonista de innumerables alusiones homoeróticas en la poesía occidental. La barca, sobre la que descansa el joven, ha estado relacionada en la cultura grecolatina con el abandono amoroso —quizá otra de las interpretaciones que expliquen la soledad del protagonista— y con la figura del marinero, otro de los mitologemas homoeróticos que comparte la poesía de Occidente desde la *Odisea*. El río está repleto de «pececitos de terciopelo». El pez, como ocurría en el último poema de García Lorca del que hemos hablado, se torna un elemento fálico. En este caso la sexualidad y el erotismo del pez se potencia con el terciopelo que lo caracteriza.

El mayor peso de carga homoerótica se posiciona sobre la figura del protagonista. Este joven responde a un mecanismo de alteridad y tras él se esconde la figura de Pasolini. Por un lado, el joven se halla en la más extrema de las soledades, porque «todos están de fiesta» mientras que él yace en una barca sobre las aguas del río Lemene, una soledad que todo individuo homosexual compartía, debido al ostracismo que padecían por parte del común

de la sociedad. Además, aparece medio desnudo, y la desnudez del cuerpo masculino proyecta el deseo y la veneración que la voz poética siente hacia esos cuerpos, con los que se identifica y se funde. Un elemento clave que caracteriza al joven son los cabellos de oro, uno de los rasgos que definían al dios Apolo y que ha sido un elemento común en las descripciones artísticas de la juventud. Podríamos interpretar también que Pasolini se identifica con el dios Apolo, pues ya en la poesía horaciana, Apolo aparece en diversas ocasiones lavándose desnudo en la fuente Castalia y, además, muchas obras comienzan con una invocación a Apolo como dios de la poesía y las Musas (Treviño Avellaneda 2016: 216).

En definitiva, lo que podría parecer en principio una imagen sacra del día de festividad del cristianismo, se vuelve en una estampa profana por el erotismo que emana de la presencia del joven desnudo en el río Lemene. Pasolini en esta época sentía un miedo pavoroso por el pecado nefando que se había construido en torno a la existencia de la homosexualidad. Y, como puede verse en el último verso, la voz poética se lamenta de los «pecados» que manchan su solitario corazón, aunque al hacer referencia a ellos es también implícita la voluntad de exhibirlos de forma abierta e impúdica, a la luz del sol. Estableciendo un paralelismo con el cuerpo desnudo del muchacho, el corazón desnuda su contenido sin pudor, en la que nos parece una reivindicación contraria al sistema moral de la Iglesia católica.

Con todo, la rememoración de un espacio edénico perdido y la presencia de elementos cargados de sensibilidad homoerótica son, como hemos podido ver, algunas características que comparten el *Romancero* lorquiano con *El testament* de Pasolini. Bien es sabido que Pasolini leyó, quizá no con tanto interés como a Machado, a García Lorca y resulta inevitable pensar que supo captar en las composiciones lorquianas los resquicios de una sensibilidad que ambos compartían.

Desde esta perspectiva hemos podido comprobar que en ambos poetas halla un lugar clave la presencia del río como entorno matriarcal y enclave geográfico propicio a la existencia de individuos homosexuales. Los torsos romanos de los jóvenes de «San Rafael» son igualmente eróticos que el cuerpo desnudo del muchacho de «Il cuore sull'acqua». El gran pez del Guadalquivir en «San Rafael» comparte la simbología fálica en «Il cuore sull'acqua» cuando éstos pececitos aparecen aquí caracterizados por adjetivos claramente eróticos, como es el empleo metafórico del terciopelo. Y el atractivo viril en «Bello come un cavallo» es compartido por San Rafael, quien se funde en los muchachos desnudos y en el pez como elemento fálico.

Referencias bibliográficas

- Arriaga Flórez, Mercedes, “Pier Paolo Pasolini: le madri vili generano la società borghese”, *Cuadernos de Filología italiana* 23 (2016), pp. 141-153.
- Briguglia, Caterina, “Pier Paolo Pasolini y el imperioso afán por traducir”, *TRANS: revista de traductología* 17 (2013), pp. 187-193.
- Ciplijauskaitė, Birutė, “Velos, códigos, transgresiones en la poesía moderna”, *Actas Irvine-92: [Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]* coord. Por Juan Villegas 1 (1984), pp. 57-74.
- Corominas i Julian, Jordi., “Pasolini/Lorca. ¿Vidas paralelas? En Calidoscopio y Pasolini. Eu”, (2012), en línea.
- Díaz Pérez, Juan Carlos, “Presencia de la cultura española en la obra de Pier Paolo Pasolini”, *Revista de filología románica* 10 (1993), pp. 65-84.
- Falchi, Francesca. *Pasolini y la cultura española*. Traducción de Eduardo Margareto, Barcelona, Alrevés, 2011.
- García Lorca, Federico, *Romancero gitano*, edición de Pedro Lumbreras García y Sara Lumbreras Sanchón, Madrid, Ediciones Akal, 2012.
- Mininni, Maria Isabella, “Traduzioni di poeti spagnoli nel felibrisimo friulano di Pier Paolo Pasolini (1945-1947)”, in *TRAlinea. Special Issue: Palabras con aroma de mujer* (2013), en línea.
- Nicotra, Esteban, *Pier Paolo Pasolini: Empirismo herético*. Introducción, traducción y notas de Esteban Nicotra. Córdoba, Editorial Brujas, 2005.
- Pasolini, Pier Paolo., *Pasiones heréticas: correspondencia 1940-1975*. Selección, traducción y notas de Diego Benitvega; prólogo de Daniel Link, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005.
- Pasolini, Pier Paolo, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*. Prefazione di Franco Marcoaldi, Milano, Garzanti, 2006.
- Treviño Avellaneda, Carlos, *Fuentes grecolatinas en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto*. Tesis doctoral dirigida por María del Pilar Aumente Rivas, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Villena, Luis Antonio de, *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica. Panorama general*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2002.
- Villena, Luis Antonio de, “La sensibilidad homoerótica en el *Romancero gitano*”, *Castilla. Estudios de literatura* 2 (2011), pp. 501-516.
- Villena, Luis Antonio de, “Lecturas homoeróticas de García Lorca” (2011), http://cvc.cervantes.ues/literatura/lorca_america/lorca_lecturas.htm

LACRIME DELLE DONNE E ADULTERIO TRA STORIA, DIRITTO E *FICTIO*. SU UN ROMANZO DI MANLIO BELLOMO

Andrea Manganaro
Università degli Studi di Catania

Riassunto

Che una donna non versasse lacrime alla morte del marito poteva essere ritenuto, tra Cinquecento e Seicento, indizio di adulterio, sino a condurre alla condanna a morte, come testimoniano documenti di processi tenutisi in Sicilia, in Spagna e in America latina. Su questi documenti giuridici è costruito l'intreccio del romanzo *Le lacrime delle signore* (2012), ambientato nella Sicilia di fine Cinquecento, e scritto da uno storico del diritto di fama internazionale, Manlio Bellomo. In questo articolo si intende prendere in esame un aspetto poco noto della storia delle donne, riesumato con efficacia nella finzione narrativa di un romanzo storico contemporaneo.

Parole chiave: romanzo storico, lacrime, donne, diritto comune, processi.

Gli ultimi testimoni, il libro del premio Nobel Svetlana Aleksievič dedicato ai milioni di bambini trucidati dai nazisti, riporta in epigrafe un angosciante interrogativo di Dostoevskij: è possibile “giustificare il mondo, la nostra felicità e l'armonia terrena” se “si dovrà versare sia pure una sola lacrima di bambino”? La risposta data nei *Fratelli Karamazov* è categorica: le lacrime anche di un solo bambino sono ingiustificabili, irrisarcibili: “nessuna guerra potrà mai valere anche quella sola lacrima. Essa peserà per sempre. Quella sola piccola lacrima...” (Aleksievič, 2017: 5; Dostoevskij, 1980: I, 388-391). Sulla ingiustificabilità delle lacrime fatte versare all'altra parte più vulnerabile dell'umanità, quella delle donne, insiste un monito emblematico del *Talmud*: “State molto attenti a non far piangere una donna: poi Dio conta le sue lacrime! La donna è uscita dalla costola dell'uomo, non dai suoi piedi perché debba essere pestata, né dalla testa per essere superiore, ma dal fianco per essere uguale”. Per il *Talmud* le lacrime delle donne, in quanto “segni del dolore biologico ed emotivo”, sono “contate”, attentamente considerate da Dio (Bartolini De Angeli, 2011). Non sfuggono, quelle lacrime, almeno secondo la tradizione ebraica, all'onnisciente sguardo divino. Per la Storia, o per lo meno per le sue narrazioni dal punto di vista maschile, esse risultano al contrario pressoché invisibili. Di quella “immensa moltitudine” che “su la terra” passa “inosservata”, senza lasciare traccia degna di nota per la Storia (Manzoni, 1963:

211), le donne, con le loro sofferenze, costituiscono senza dubbio la parte preponderante.

Negli ultimi decenni assistiamo però a un crescente recupero di alcuni aspetti obliati dalla grande Storia. Si avverte quasi un riaffiorare di quella “pulsione negromantica” rilevabile nelle poetiche del romanzo storico di inizio Ottocento e che di nuovo sembra assumere rilievo nella nostra epoca (Domenichelli, 2011: 106; Benvenuti: 7). Le scritture, storiche e di finzione, si presentano spesso come luoghi d’evocazione di voci dimenticate, di piccole storie, attraverso le quali si intende far emergere “ciò che è espulso dalla storia ufficiale” e “riportare alla vita ciò che è stato sepolto nell’oblio” (Gallagher, 2000: 70-71). Si rileva una tendenza a interrogare le voci “ammutilate dalla storia ufficiale”, e in primo luogo quelle femminili, che restituisce, se non una “controstoria”, “un’altra molteplicità di storie dentro quella ufficiale” (Domenichelli, 2011: 103-104, 16). Orientamento che si manifesta sia attraverso ricerche indiziarie, e narrazioni di microstoria, sia attraverso narrazioni testimoniali (come nel caso esemplare della Alexievic), sia attraverso narrazioni di finzione che si avvalgono di documenti storici anche ai limiti dell’aneddoto singolare. Una implicita “poetica della verità”, connessa allo statuto di “realismo testimoniale” sembra accomunare scritture tra loro molto diverse, anche nel caso estremo della *ficlio* basata su documenti storici (Donnarumma, 2014: 125-128; Agamben, 1998: 139-140). Anche in tante forme nuove della narrativa contemporanea di cosiddetta *non fiction*, muovendo da un assunto di verità, dal “bisogno di testimoniare”, è riscontrabile l’aspirazione ad essere, “paradossalmente”, “più storico dello storico” (Casadei, 2007: 125).

L’assunto “che nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia” (Benjamin, 1962: 76) appare determinante nella genesi di una contemporanea scrittura romanzesca, esplicitamente dedicata a un soggetto marginale e obliato quale, appunto, quello delle “lacrime”, e specificamente delle donne (*Le lacrime delle signore*; cfr. Bellomo, 2018). Ne è autore un insigne storico del diritto italiano, di fama internazionale, Manlio Bellomo¹, che già di scritture miste di storia e di invenzione ha dato molteplici prove², ma che anche

¹ Autore di oltre 200 pubblicazioni scientifiche, ha insegnato storia del diritto nelle università di Catania e Messina; laurea *honoris causa* dell’Universidad Nacional de Córdoba (Argentina); l’*American Historical Association* gli ha dedicato un congresso (“Manlio Bellomo's Vision of the *Ius Commune*: Its Importance for Historical Scholarship”, Chicago, 2000). Ha fondato e dirige l’International School of *Ius Commune* (Centro Ettore Majorana, Erice); cfr. Bellomo, 2017: risvolto di copertina.

² Cfr. almeno Bellomo, 1990; Bellomo, 2013.

nelle sue pubblicazioni scientifiche si è occupato della condizione giuridica della donna nella storia (cfr. Bellomo, 1996).

L'attenzione alla storia, al 'certo', apparentemente secondaria rispetto alla scelta della *fictio* letteraria, non è soltanto implicita nella fisionomia intellettuale dell'autore, storico di professione, ma è dichiarata esplicitamente dallo stesso Bellomo, nella postfazione, che andrebbe letta immediatamente dopo l'epigrafe del libro, la dedica rivolta "Alle signore di Paesi dove l'adulterio era un reato" e "Alle signore di Paesi dove l'adulterio è un reato" (Bellomo, 2018: 5). Scrive l'autore: "I fatti sono inventati come anche i personaggi (ad eccezione di Nicola Intriglioli) ed è frutto di fantasia che le vicende siano accadute tutte nel paese immaginato e durante pochi mesi. La storia invece è vera". Ed elenca i "quattro casi, diversi", effettivamente accaduti, e documentati in un saggio di Javier Barrientos Grandon, anche lui storico del diritto (cfr. Bellomo, 2018: 203-205). Sono, i "casi", secondo la definizione di André Jolles, ripresa da Carlo Ginzburg, "storie in miniatura", che ci segnalano "una difficoltà irrisolta" (Jolles, 2003: 393; Ginzburg, 2016: 11). Quelli di cui parla Javier Barrientos Grandon e a cui si ispira Bellomo nella sua *fictio* , sono giuridici e storici, quattro "casi" effettivamente avvenuti tra fine Cinquecento e fine Seicento, in Sicilia, in Spagna e nell'America latina, documentati da processi, fonti, trattati coevi. Sono questi "casi" a costituire il motivo ispiratore dell'intreccio, sulla base di un'affermazione giuridica che oggi può apparire paradossale, ma storicamente attestata: "Principale inditium adulterii est si tempore mortis viri mulier non lacrimabatur". Così afferma, nel romanzo, il "personaggio", ma anche avvocato effettivamente esistito, autore di trattati giuridici, Nicola Intrigliolo (Bellomo, 2018: 79). Costituisce indizio di adulterio l'assenza delle lacrime della moglie in occasione della morte del marito: l'affermazione, che oggi appare a dir poco straniante o paradossale, era pienamente fondata nel contesto culturale e giuridico del Diritto comune europeo (diffuso ovviamente anche nell'America latina). In quanto manifestazioni di emozioni, le lacrime potevano essere interpretate come segni di una determinata condizione del soggetto e in tal senso, come indizi, interessavano anche il diritto (Barrientos, 2004: 192-193; e cfr. Lutz, 2002). I giuristi del sistema del Diritto comune interpretarono il linguaggio delle lacrime come "indicativos de valor verdad"; in quel sistema esse costituivano un "criterio de verdad", indizi di verità. In seguito, dopo l'Illuminismo e le codificazioni ottocentesche, le lacrime furono estromesse dal discorso giuridico, considerate mera espressione della soggettività, relegate nella sfera del privato (Barrientos, 2004: 193-194).

Nella storia del rapporto fra lacrime e diritto assume un ruolo fondamentale il giurista catanese Nicola Intrigliolo, autore, tra l'altro, di *De feudis centuria* , pubblicato a Palermo nel 1595. Nelle sue *Decisiones aurearum regiae curiae regni*

Siciliae, stampate a Palermo nel 1609, commentava una sentenza del tribunale siciliano su una “causa de viricidio” (uccisione del marito) in cui si era ricorso a indizi come prova della colpevolezza di una certa Agata, moglie dell’uomo ucciso. Il terzo indizio di colpevolezza dell’imputata consisteva nel fatto che “tempore mortis viri dicta Agatha non lachrymabatur” (cfr. Barrientos, 2004: 195). Per confermare quanto fosse importante l’indizio costituito dalle lacrime, segno dell’inevitabile dolore conseguente alla divisione dell’unione coniugale, Intrigliolo aveva chiamato in causa le sacre scritture (Genesis, 2. 23): “os ex ossibus meis, et caro de carne mea”. Nell’interpretazione di Intrigliolo, secondo Barrientos, si compendia la concezione culturale precedente l’Illuminismo, fondata su una visione unitaria il cui massimo esponente era stato Tommaso d’Aquino. Se un coniuge perdeva le “ossa delle proprie ossa e la carne della propria carne”, soffriva una pena temporale: segni esteriori di tale pena erano, oltre che le parole, le lacrime. Come già per Agostino, “lacrimae sunt testes doloris”³. L’assenza delle lacrime, se accompagnata da altra assenza di manifestazioni di dolore, era interpretabile come inesistenza di dolore, e quindi come assenza di amore per la morte del coniuge, e pertanto, in una relazione coniugale concepita come “comuni6n amorosa”, anche come odio nei suoi confronti (cfr. Barrientos, 2004: 195-197). Il fatto che Agata non fosse alla fine condannata a morte non si bas6 sulla negazione del valore di indizio delle lacrime: fu solo provato, e con testimonianze, che la donna si trovava nell’impossibilit6 di versare lacrime in qualsiasi situazione dolorosa.

Con la trattazione di Intrigliolo le lacrime delle donne venivano comunque pienamente considerate dalla dottrina giuridica, assunte nelle categorie dei *testes* e degli *indicia*. Una opinione, la sua, che per6 6 attestata (a proposito di altri casi in cui una donna “non lacrymabatur” in occasione della morte del marito), presso altri giuristi anche fuori d’Italia: riprova ulteriore del carattere unitario della cultura europea che si rifletteva nel sistema del Diritto comune (Barrientos, 2004: 199). E i casi riportati da Barrientos, tutti puntualmente ricordati da Bellomo nella postfazione, oltre quello della catanese Agata, sono tre. Saragozza, 29 maggio 1634: muore Lorenzo Calvo e viene accusata la moglie Angela de Sol6rzano, di nobile famiglia aragonese, assieme all’amante. Seppur difesa da celebri avvocati, condannata in prima istanza alla pena di morte e giudicata anche in seconda istanza, fu decapitata il 9 marzo del 1637. La sentenza (commentata nel 1642 da Ioannes Christophorus Suelbes y Espa6ol con diretto riferimento alla dottrina di Nicola Intrigliolo) fu dettata sulla base di congetture e indizi. Tra questi assunse un valore fondamentale l’assenza delle lacrime della donna di fronte alla morte del marito (“tempore

³ Agostino, *Sermo 351, De utilitate agenda6 paenitentia6*; cfr. Barrientos, 2004: 197.

mortis viri mulier non lacrymabatur [...] neque faciebat signum aliquod doloris”: Barrientos, 2004: 199-203; Bellomo, 2018: 204). Altro caso: nella città catalana di Santa Margarita María de Palau Tordera, il 20 marzo 1683 viene ucciso un uomo, Magim, marito di Margarita. La donna non piange di fronte alla morte del marito e solo in un secondo momento versa lacrime. Le lacrime non la scagionano però dall'accusa di omicidio, perché accanto ad altri indizi, prove e *praesumptiones*, si ritiene che esse non siano causate da dolore autentico. La donna viene condannata a morte e la sentenza commentata nel 1686 da Michel Calderò. Diversamente dalle posizioni dell'Intrigliolo (lacrime come testimoni del dolore per la perduta unione coniugale) si ritiene che le lacrime possano essere di diverse specie. La Real Audiencia de Barcelona considerò quelle di Margarita “lágrimas de cocodrilo”, esattamente contrarie all'amore, come rappresentato dall'impresa costituita dall'immagine di un cocodrillo accompagnata dal motto “Inversus crocodilus amor”. Le lacrime, in questo caso, come dichiarò il commentatore Calderò, “no pudieron exculpar a la adúltera inhumana”, che fu infatti impiccata (Barrientos, 2004: 203-209; Bellomo, 2018: 204-205). Ultimo caso. A Santiago del Cile, l'11 aprile del 1693, muore dopo lunga infermità il capitano Gutiérrez de Casaverde. Della morte è accusata la moglie, donna Juana Codocedo, per “aver maleficiado al dicho su marido con sesos de asno” (alle cervella d'asino si attribuivano poteri magici nell'America latina). (Barrientos, 2004: 209-211; Bellomo, 2018: 205). La donna però fu assolta a causa delle lacrime versate non solo di fronte alla morte del marito, ma anche per essersi costantemente mostrata “lacrimosa” durante la malattia.

Questi “casi” avvenuti, e la concezione, storicamente attestata, delle lacrime delle donne come segno di una verità, come *testes* di amore od odio contro il marito, e quindi come prove di adulterio o di omicidio, sono alla base dello sviluppo dell'intreccio, della sequenza dei fatti ‘verosimili’ de *Le lacrime delle signore*. Il romanzo di Bellomo rappresenta, con forte concentrazione spazio temporale, dichiarata dallo stesso autore (“è frutto di fantasia che le vicende siano accadute tutte nel paese immaginato e durante pochi mesi”; Bellomo, 2018: 203) ciò che i documenti storico-giuridici, prodotti da Barrientos, attestano come distanziato nello spazio e nel tempo. E assume centralità esclusiva la Sicilia del personaggio storico Intrigliolo e del personaggio frutto dell'invenzione letteraria di Bellomo, e ricorrente nei suoi romanzi, il prete gaudente, per nulla restio ai piaceri della vita, don Filippo La Ferla.

L'intreccio del romanzo è inizialmente mediato da una narrazione a focalizzazione ristretta, interna, che si mostra inconsapevole dello sviluppo delle vicende e del quadro d'insieme, a partire dall'indeterminatezza del “tranquillo paese” della Sicilia interna in cui si svolgono le vicende (“San

Filippo d'Argirò? Forse. O Troina? Calascibetta oppure Castrogiovanni, che oggi chiamano Enna"; Bellomo, 2018: 7; d'ora in poi sarà indicata solo la pagina). A fronte del nome indefinito assume invece rilievo la definizione giuridica del luogo ("terra di demanio regio") e la collocazione storica, con esattezza cronologica (14 novembre del 1593). Una coordinata temporale che non può non richiamare alla memoria letteraria la contiguità con quella celebre datazione incipitaria del più grande romanzo storico della nostra letteratura: quel 7 novembre del 1628 in cui un altro parroco di campagna, in un'Italia (del Nord) anch'essa sotto il dominio spagnolo, ritornando dalla sua passeggiata serale, incontrava due loschi figure messaggeri della volontà del potere.

L'indeterminatezza ritorna anche nella prima scena rappresentata nel romanzo. Ciò che avviene nel piccolo paese viene descritto attraverso l'udito ancor prima che dalla vista ("rumore di carri in movimento annunciò l'arrivo di una carovana, o di un corteo, o di una processione"). Il punto di vista da cui avviene la narrazione è interno al paese: col buio non si vede ma si ascolta. Solo dopo l'udito interviene la vista: "cominciarono ad emergere dalla coltre grigiastra servi a piedi. Osservavano lo stato della strada, controllavano le pozze d'acqua e il fango sciolto o rappreso" (9). A sciogliere il velo su ciò che sta avvenendo, sulla novità che sta penetrando nel paese, interviene il protagonista, don Filippo La Ferla. Caratterizza il personaggio un tratto tipico dei preti, o meglio dei frati, della nostra tradizione letteraria, in particolare novellistica. È costantemente attratto, don Filippo, dalle donne: e nel paese, per sua ammissione, "le giovani e le signore sono belle, anzi bellissime la gran parte. Pelle chiara, discendenza normanna, certamente, e occhi chiari che pungono, di azzurro che splende, e capelli che luccicano al buio" (23). E nelle sue relazioni amorose don Filippo è favorito, senza alcuna remora etica, dalla contiguità con le donne, dalla possibilità di frequentazione offerta dal sacramento della confessione ("tutto sapeva dei segreti dei giacigli e dei letti. [...] In confessione gli contavano quelle storie": 33-34). Sul ruolo che tale sacramento ricoprì nell'epoca storica rappresentata nel romanzo, dopo l'istituzione nel 1542 del Sant'Uffizio (e quindi dopo l'"obiettiva intersezione" tra "inquisizione e ascolto delle confessioni") si pronunciò con icastica definizione il *Catechismus ex decreto concilii Tridentini ad parochos*, stampato a Roma nel 1566: "la cittadella che aveva protetto la Chiesa dagli assalti dell'eresia era stata la confessione" (Rusconi, 2002: 318-319, 303). E Paolo Sarpi, nell'*Istoria del Concilio Tridentino*, si soffermò a lungo sul decreto "de sanctissimo poenitentiae sacramento", approvato nella XIV sessione, il 25 novembre del 1551, rilevando lo stretto legame tra confessione e potere papale: "Per questo mezzo si mantengono le massime più profittevoli per il papato, che niun

peccato è rimesso, se il papa non vuole, che niun'anima si salvi senza di lui, che conviene ubedire a lui, come al proprio Dio" (Sarpi, 1935: 306-309).

E il motivo della confessione, occasione per il prete di incontri con le donne, ma anche posizione privilegiata per controllare il privato dei fedeli, assume una funzione importante nello sviluppo dell'intreccio del romanzo. Spinto dalla propria curiosità e dal timore degli abitanti per il misterioso, notturno, corteo di carrozze arrivato nel paese, don Filippo muove le proprie indagini. A fornirgli i primi indizi, ancor più che il Capitano di Giustizia, rappresentante del potere regio, presso cui si reca, è la "voce del popolo", rappresentata da un povero ma saggio "ciabattino miscredente". È lui a far emergere l'assoluta peculiarità della novità manifestatasi nel paese. Con il corteo notturno di carrozze, erano arrivati insieme nel paese i rappresentanti dei diversi poteri: un nuovo Capitano di Giustizia, e il vescovo, ossia chi amministrava la giustizia e chi doveva regolare le coscienze e reprimere i peccati. Il sovrano e la Chiesa intervenivano insieme nel paese, per difendere la "famiglia cristiana", l' "unità della famiglia", e reprimere "atti di adulterio peccaminosi e pericolosi" (35-36). Sono appunto il vescovo e il Capitano di Giustizia a interrogare don Filippo sullo stato della fede nel paese, sulle abitudini sessuali private, manifestando la volontà comune, del Regno e della Chiesa, di reprimere "congressi carnali" illegittimi, e soprattutto, l'adulterio. Al prete entrambi i poteri richiedono di osservare, anche nella confessione, quanto di illecito, in materia di sesso, avvenisse nel paese.

Per comprendere meglio quanto stesse avvenendo in materia di diritto, quali norme repressive potessero incidere sulla vita privata dei propri parrocchiani e sulla propria, don Filippo si reca a interrogare don Nicola Intriglioli: il personaggio del romanzo è portavoce eloquente delle posizioni del personaggio storico omonimo. Sollecitato dalle domande di don Filippo, l'insigne avvocato, fiero del ruolo della sua categoria ("Siamo noi, gli interpreti, gli avvocati, i giudici, che distilliamo il succo delle leggi") comunica, oltre il caso di Agata, i contenuti della sua dottrina, la concezione delle lacrime delle donne, se assenti o presenti in occasione della morte del coniuge, come indizi, assieme ad altre prove, del peccato e reato di adulterio ("*Adulterium, summa iniuria contra ecclesiam [...] Vulnus societatis [...] Maleficium, maleficium*, reato che scompagina l'ordine dell'universo": 66). "La moglie, se non si scioglieva in lacrime davanti al marito che era in punto di morte, e se neppure lacrimava dopo, alla veglia mortuaria o in chiesa al funerale, correva grave rischio, il rischio di essere ritenuta adultera" (79). E l'assenza di lacrime poteva costituire la premessa per una ulteriore congettura, dalle conseguenze esiziali: "L'adultera può avere ammazzato il marito e non piange, e anzi a volte si compiace d'essere rimasta vedova. Avrà libertà col suo ganzo. Ed è qui che la pena

colpisce, deve colpire, impietosa. Pena di morte merita la vedova che ha distrutto la famiglia”. Se il principale *indicium* dell’assenza delle lacrime veniva combinato con altri *indicia* secondari, collaterali, poteva portare alla pena di morte. Così apprende don Filippo dalla viva voce di Nicola Intrigliolo (80-83). E l’umanissimo prete, come il lettore moderno, rimane sbigottito: “credulo per il rigore del ragionamento dell’avvocato, credulo per la certezza che vi era un groppo di leggi e di dottrine in materia di adulterio e di sesso, incredulo che si potesse arrivare a condannare una donna per un peccato d’amore o di bassa pulsione, fosse momentanea o duratura” (88). Tanto più che le regole che valevano per le donne non valevano però per l’uomo. Per “l’uomo che vede morire sua moglie e non piange, le regole sono inverse”: a parte il caso in cui è pienamente provato e direttamente testimoniato che l’uomo abbia ucciso la moglie, “sappiamo” – sostiene Nicola Intrigliolo – “che l’uomo non piange, non deve piangere. [...] E soprattutto, se in giro corre voce che ha tresca con un’amante, nubile o sposata che sia, ne trae vanto. [...] La *vox populi*, che fonda la *praeseumptio adulterii*, se c’è, *bona praeseumptio est*” (89-90).

Ritornato nel suo piccolo paese, don Filippo assiste, in quel limitato spazio e in un breve lasso di tempo, a una serie di eventi che rivisitano e rielaborano, con sapiente finzione letteraria, allietata sempre da uno sguardo ironico e da note di comica piacevolezza, i “casi” storicamente documentati di “lacrime delle donne”. Alla morte del notaio Carmelo Pennalesta (il nome è comicamente anfibologico) la bellissima moglie, non propriamente fedele, si scioglie eppure in un pianto diretto, ma non certo di dolore; e però così solleva don Filippo, che aveva temuto anche per la propria sorte (anche lui l’aveva “biblicamente e ripetutamente conosciuta”: 92).

In un altro caso (che ricorda quello della catalana Margarita) alla morte del marito, (“fannullone, ubbriacone, manesco, malnato”), la moglie, “una poveretta”, una prostituta, restò “senza parole, e nessuno la vide lacrimare”. E a ragione: non ne aveva alcun motivo (“nessun conforto il marito le aveva mai dato in vita”). Ma il Capitano di Giustizia intentò immediatamente il processo e la sventurata venne condannata alla forca (121-123). In un altro caso, alla morte del farmacista del paese, la vedova non pianse, ma a versare lacrime a diretto, durante la veglia funebre, fu un’altra donna, l’amante. Lo stesso don Filippo osservò la scena interpretandola alla luce della dottrina di Nicola Intrigliolo. E avvertendo come le due donne manifestassero gravi indizi, specularmente opposti: la vedova “perché non piangeva come avrebbe dovuto”, l’altra donna perché “piangeva e non avrebbe dovuto” (128). Entrambe, la vedova (giudicata adultera) e l’amante (anch’ella adultera), vennero condannate a morte per volontà unanime del vescovo e del Capitano di Giustizia, “per il bene della Chiesa e per l’ordine della società nel Regno”

(123-132). E di fronte a questo ennesimo caso, il prete libertino non poté non esprimere, quasi con monologo interiore, serie e amare riflessioni, rivendicando la legittimità delle pulsioni naturali:

Come era possibile che all'allegria dei sentimenti e delle passioni, ai momenti di gioia duraturi o passeggeri, alla tenera innocenza che induce all'abbraccio carnale e lo nutre, [...] al godimento che la natura concede anche ai derelitti, come era possibile che a tutto questo stava subentrando un'atmosfera cupa, fosca, nella quale si addensavano i sospetti, e un amplesso presunto diventava, senza prove certe, un atroce reato, e gli indizi addirittura, come le lacrime versate o non versate, avviavano, primo passo, al patibolo. [...] Il corpo reclama, come sempre, i propri diritti (130).

Ma è un ulteriore, ennesimo caso di "lacrime di donne" nel piccolo paese, a determinare l'epilogo. Al barone era venuto a mancare, per una caduta da cavallo, il figlio di un cugino, giovane di bell'aspetto e di belle speranze. Durante il funerale la moglie del barone era scoppiata in un pianto irrefrenabile, eccessivo. A don Filippo non era sfuggita la reazione da parte del Capitano di Giustizia, che di fronte al pianto della baronessa, come colpito da una scoperta dolorosa e inattesa, aveva strabuzzato gli occhi, si era fatto scuro in viso, assumendo atteggiamento stizzoso. In confessione, da una dama di compagnia, il prete apprese che il Capitano di Giustizia era amante della baronessa. Non il solo, però. Dal pianto incontenibile della donna il Capitano aveva scoperto quanto ella amasse il giovane cugino. E colpito nell'orgoglio, il Capitano provò ad esercitare la sua vendetta sulla baronessa pretendendo che venisse condannata per l'adulterio commesso con il cugino, testimoniato dalle lacrime versate durante il funerale. A difendere la baronessa è don Filippo, interpretando quelle lacrimae come "lacrimae compassionis". Ma a difenderla ancor di più di fronte al Capitano, dall'alto della sua posizione di potere, è il vescovo, consapevole di come la baronessa, qualora fosse stata incolpata, si sarebbe comunque potuta rifugiare nelle terre feudali della propria famiglia, sottraendosi a ogni giudice esterno. Accecato dalla gelosia e dall'orgoglio ferito, il Capitano di Giustizia non intese ragioni. E di lì a qualche giorno fu ritrovato ucciso.

Ma l'epilogo del romanzo è all'insegna di un collettivo pianto di donne. Le suore di un convento trovano, anche lui morto ammazzato, l'ortolano, Don Santo. Le suore, prima di tutte la madre badessa, versano tutte lacrime autentiche. Don Filippo, incerto sotto quale fattispecie giuridica interpretarle, è chiamato a celebrare il rito funebre per quell'uomo, amato da tutte. E così si

rivolge alle suore, in conclusione del romanzo⁴: “Immenso è stato l’amore di don Santo per ogni umana creatura. Lasciatemelo dire. Nessuno di voi potrebbe darne più sicura e sincera testimonianza”. E a commentare l’orazione conclusiva di don Filippo, allusiva esaltazione della natura e delle pulsioni naturali, è il “pianto comune, liberatorio” di tutte le donne di fronte alla morte di un uomo caro a tutte, sebbene suore e converse (199-201).

Le lacrime delle signore, narrazione di invenzione di un eminente storico, anche con il riequilibrante epilogo comico dopo il racconto di tragici fatti, è la riprova di come narrazioni di finzione e narrazioni storiche, seppur non sovrapponibili⁵, concorrano tutte, diversamente, come in “una contesa”, alla rappresentazione della realtà umana. Il rapporto tra i due tipi di narrazione è non “tanto una guerra di trincea”, ma “un conflitto fatto di sfide, prestiti reciproci, ibridi” (Ginzburg, 2016: 9).

Riferimenti bibliografici

- Aristotele (1978) *Dell’arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti. Milano: A. Mondadori.
- Agamben, Giorgio (1998) *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Aleksievič, Svetlana (2017) *Gli ultimi testimoni*, traduzione di Nadia Cicognini. Milano: Bompiani.
- Barrientos Grandon, Javier (2004) Lágrimas de Mujer. Una nota sobre el llanto en el Sistema del Derecho Común, in Orazio Condorelli (Ed.), “*Panta rei*”. *Studi dedicati a Manlio Bellomo* (tomo I, pp. 191-211). Roma: Il Cigno Edizioni.
- Bartolini De Angeli, Elena Lea (2011). *Dio conta le lacrime delle donne*, 13/04/2011, Recuperato da www.fondazionegraziottin.org.
- Bellomo, Manlio (1990). *Diecimila fiorini d’Aragona*, Palermo: Sellerio.
- Bellomo, Manlio (1996). *La condizione giuridica della donna in Italia: vicende antiche e moderne*. Roma: Il Cigno edizioni.
- Bellomo, Manlio (2013). *L’isola di Shakespeare*. Leonforte (En): Euno Edizioni.

⁴ Non può non ritornare alla memoria Boccaccio, che, nella novella dell’ “ortolano” Masetto da Lamporecchio, osservò come è stolto pensare che, poiché una donna indossa “la nera cocolla”, sia per questo priva dei naturali “femminili appetiti”; cfr. Boccaccio, 2013: 529.

⁵ E dai confini distinti, per diverso statuto: poiché gli storici espongono “eventi reali”, i poeti “fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili, nell’ambito del verosimile o del necessario” (Aristotele, 1978: 30-33).

- Bellomo, Manlio (2017). *L'isola senza mare. Cento storie*, prefazione di Simonetta Agnello Hornby. Leonforte (En): Euno Edizioni.
- Bellomo, Manlio (2018). *Le lacrime delle signore*. Leonforte (En): Siké (prima edizione 2012, Euno Edizioni).
- Benjamin, Walter (1962). *Tesi di filosofia della storia*. In Walter Benjamin (Ed.) *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi (pp. 75-86), Torino: Einaudi.
- Benvenuti, Giuliana (2012). *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*. Roma: Carocci.
- Boccaccio, Giovanni (2013). *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano. Milano: BUR
- Casadei, Alberto (2007). *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: il Mulino.
- Domenichelli, Mario (2011) *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia. Teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*. Pisa: ETS, pp. 103-104.
- Donnarumma, Raffaele (2014) *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino, pp. 125-128.
- Dostoevskij, Fëdor (1980) *I fratelli Karamazov*, trad. di Agostino Villa. Milano: Mondadori
- Gallagher, Catherine (2000), Counterhistory and the Anedocte, in Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt (Eds.), *Practicing New Historicism* (pp. 49-74). Chicago: Chicago University Press.
- Ginzburg, Carlo (2016). *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*. Milano: Feltrinelli.
- Jolles, André (2003). *Forme semplici*, cap. Il caso. In André Jolles (Ed.), *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, premessa di Ezio Raimondi (pp. 379-399). Milano: B. Mondadori.
- Lutz, Tom (2002). *Storia delle lacrime: aspetti naturali e culturali del pianto*, trad. ital. di Gianni Pannofino. Milano: Feltrinelli.
- Manzoni, Alessandro (1963) Discorso su alcuni punti della storia longobardica in Italia (1822). In Alessandro Manzoni (Ed.), *Saggi storici e politici* a cura di F. Ghisalberti. Milano: Mondadori.
- Rusconi, Roberto (2002). *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed età moderna*. Bologna: il Mulino.
- Sarpi, Paolo (1935). *Opere*, a cura di Giovanni Gambarin. Bari: Laterza.

LO STEREOTIPO DELLA PROSTITUTA NELL'IMMAGINARIO TRA SETTECENTO E NOVECENTO

Chiara Cretella
Università degli Studi di Bologna

Riassunto

La mia presentazione illustrerà un percorso alla scoperta di queste iconografie dell'immaginario, per capire come la violenza di genere sia stata spesso rappresentata come prostituzione, e dal lato opposto, come nel corso dei secoli un certo tipo di prostituzione sia stata occasione di emancipazione – in termini di indipendenza, accesso alla cultura e mobilità sociale – dai ruoli tradizionali di subalternità femminile. In particolare il saggio si concentrerà sugli stereotipi della figura della prostituta a partire dalla letteratura Settecentesca, incrociando questo tema con quello della scrittura di viaggio. Si concentrerà inoltre sulla topografia della prostituzione nella metropoli Ottocentesca, analizzando la sua centralità nel pensiero parnassiano e simbolista.

Parole chiave: prostituzione, stereotipi, immaginario

1. Passages. I pittori della vita moderna

*Nelle vie, fra le luci che la bora tormenta, s'accende il Meretricio,
e si scava, alla pari di un formicaio, mille labirinti e ripari,
aprendosi dovunque qualche varco nascosto,
come avanza nell'ombra furtivo un avamposto,
e nel grembo di fango delle città malsane di soppiatto muovendosi,
come il verme nel pane.*

Charles Baudelaire, *Il crepuscolo della sera*, in *I fiori del male*, 1857.

Nel secondo Ottocento, quando la borghesia era ormai al potere, alcuni narratori rivoluzionari, cominciarono ad interrogarsi sul fatto che queste rivoluzioni fossero di fatto avvenute solo per metà del genere umano. Centrale in questo passaggio è la figura di Olympe de Gouges, ghigliottinata per il suo impegno girondino, la quale aveva osato usare le armi dell'egualitarismo contro se stesso: nella sua *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina* (1791) il principio di universalità metteva per la prima volta in luce il particolare dell'esclusione femminile, esattamente come la devianza incarnata dal Marchese de Sade, che fu incarcerato per 37 anni per le sue condotte perverse.¹

¹ Sade era stato originariamente incarcerato proprio per le sue torture su alcune prostitute parigine.

Olympe de Gouges aveva inoltre parlato dell'identità dei diritti e doveri, auspicando che se alle donne veniva concesso il diritto di salire sul podio per parlare, esse dovevano accedere anche a quello di salire al patibolo, prerogativa che infatti non le venne risparmiata.²

Era chiaro che dalla Rivoluzione Francese era uscita una società borghese totalmente incentrata sul *cives* maschio. Le inquietudini che seguirono il crescente benessere della borghesia di quella che si avviava a divenire la *capitale del XIX secolo* (Benjamin, 1986),³ trovarono nel femminile un punto di interesse focale per spiegare il disagio stesso di tutta la civiltà, per dirla in termini freudiani. Che il femminile incarnasse, nello stesso momento, l'ordine irrisolto dell'accesso al desiderio, che non è mai, nella sua spinta più ampia, autoreferenziale ma interrogazione dell'Altro da sé (e dell'Altra per antonomasia, cioè del femminile), non deve essere sottovalutato. Per secoli la dominazione sulle donne aveva cancellato non solo il loro apporto culturale e artistico alla progressione dell'umanità, ma aveva privato anche gli uomini della possibilità di avere al proprio fianco delle compagne con cui sperimentare la complementarietà del sentimento amoroso.

La scoperta dell'amore come libera scelta tra due anime è infatti usanza tarda nella storia della civiltà. Bisognerà aspettare l'Ottocento romantico perché l'amore come pensabilità filosofica e libertà di scelta potesse essere contemplato fuori dai rigidi schemi della riproduzione sociale. Tranne rari casi, nel corso della storia i matrimoni erano stati dettati esclusivamente da questioni economiche o guerresche, ed ancora oggi in molte parti del mondo l'amore non è contemplato nella scelta di una sposa, o nelle unioni che vengono decise a tavolino dalle famiglie.

Nell'Ottocento che scopre l'agiatezza e la libertà della metropoli con il nuovo mescolamento delle classi dato dall'inurbazione del nascente proletariato, la dimensione libertina si democraticizza nella più ampia vita bohemien, dove anche gli artisti, sebbene squattrinati, estetizzano una condizione di vita prima di allora considerata marginale, fino a farla divenire centrale e trasgressiva del nuovo ordine del denaro e delle false convenzioni sociali, imposte da una borghesia dalla facciata apparentemente bigotta ma dietro le spalle gaudente.

² Il paragone potrebbe estendersi anche a Théroigne de Méricourt (1762-1817) che ebbe un ruolo attivo nell'assalto alle Tuileries, volle costituire in battaglione delle amazzoni ma la dimensione pubblica le fu preclusa in quanto donna, venne infine rinchiusa nel manicomio della Salpêtrière.

³ Cfr. Tiedemann, Rolf, (Ed.), Benjamin, Walter (1986) *Parigi, capitale del XIX secolo: i passages di Parigi*, in Agamben, Giorgio, (Ed.), Benjamin, Walter, *Opere*. Torino: Einaudi.

A Parigi si aprono i grandi boulevard voluti dal Prefetto Haussmann per evitare le barricate dopo la Comune di Parigi, gli impressionisti e artisti di tutta Europa si danno appuntamento nei quartieri bohémien come Montparnasse, dove sempre più spesso le giovani donne si prestano a fare da modelle (e a volte anche da amanti) agli artisti squattrinati che confondono pericolosamente vita e arte sotto fiumi di assenzio e oppio.

Qui i costumi sessuali si fanno più aperti, le donne cominciano a scrivere sotto *nome de plume* maschili, dipingono, amano e intrecciano anche relazioni omosessuali. Si vestono da uomo, fumano, bevono e vengono accettate per la prima volta nella scena culturale e artistica di questa prima avanguardia underground. Complice la *ville lumière* (la prima città illuminata a gas nel 1825); Parigi diviene la capitale della vita notturna europea. Nei *passages*⁴ uomini e donne si incamminano in maniera completamente innovativa, nascono le culture più ampie dei teatri non solo per aristocratici, le grandi dive, ballerine, mannequin, anche di umili origini, possono aspirare all'ascesa sociale e infiammano i sogni della metropoli percorrendo con le loro carrozze gli Champs-Élysées. I poeti maledetti diventano i *pittori della vita moderna*, e vivono relazioni amorose degne di una *stagione all'inferno*.⁵

Dall'altro lato ci sono le amanti della borghesia e dell'aristocrazia, capaci di spillare ai loro uomini palazzi, gioielli, castelli e perfino qualche titolo nobiliare. Queste figure appaiono spesso nel grande romanzo borghese al centro dei loro boudoir. Il regno della donna rimane confinato alla casa, dove esplicitare la seduzione sotto lo sguardo complice dell'amante/marito, sempre intenta ad esser compiutamente bella, perfetta, anche nella serietà dello scivolare in vestaglie frastagliate tra lenzuola di raso sotto il cappello malizioso di un esotico baldacchino. Ma alle amanti compete anche l'esser regine della mondanità e dei teatri, delle uscite in carrozza e delle corse dei cavalli, sotto lo sguardo minaccioso delle legittime consorti.

I boudoir⁶ rimangono gli spazi più indagati da queste narrazioni, con toni da harem animati da *grandi odalische* alla Ingres, immaginari da mille e una notte,

⁴ I *passages* erano le prime gallerie commerciali al coperto. Comparvero a Parigi alla fine del Settecento ma trovarono il loro massimo splendore soprattutto nell'Ottocento e si diffusero in tutta l'Europa.

⁵ *Il pittore della vita moderna*, è un testo del 1863 di Charles Baudelaire. *Una stagione all'inferno* è il capolavoro del diciannovenne Arthur Rimbaud del 1873

⁶ Il nome boudoir viene da *bouder*=tenere il broncio. Era un luogo dove le donne potevano ritirarsi, preferibilmente non da sole. Era progettato di solito di forma circolare, per alludere alla pienezza del corpo femminile, e arredato con il gusto della seduzione. Era spesso teatro di macchinazioni e artifici, come nel celebre *Le relazioni pericolose* (1782) spregiudicato romanzo epistolare di Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, che nonostante venne scritto per accusare la corruzione dell'educazione delle fanciulle nella Francia dei Borbone, divenne in

dove il lungo delle vestaglie da camera fa da pendant alla dolce infinitesima morte della sera che, calate le tende della notte, aprirà il suo mistero amoroso. Nei boudoir, dove le donne sostano davanti alle toilette, non mancano i fiori, come nei camerini dei teatri, davanti a cui si assiepano una folla di spasimanti. I biglietti vengono letti distrattamente e abbandonati su piccoli secrétaire intarsiati d'avorio e di radica, perché la scrittura è preclusa solo se esula dalla dimensione biunivoca dell'intreccio amoroso, quella epistolare. La pratica della scrittura come conoscenza interiore, come scavo e come interrogativo sull'alterità del mondo, viene considerata impensabile per la donna a cui deve bastare, per costruire la sua identità, il volgersi fugace e compulsivo verso lo specchio che sempre le rimanda la frammentarietà del suo precario equilibrio, la fragilità che le è richiesta come dote intrinseca al contraltare monopolistico della forza dell'uomo, che gentilmente le concede il monopolio sulla bellezza. Il boudoir è il reame, il regno delle donne, ma questa *stanza tutta per sé* non è per coltivare la solitudine o lo studio, ma per sedurre e farsi belle.

Questi spazi rimangono ancorati al regno del corpo, a cui la donna è relegata dallo sguardo spiante (spesso i boudoir erano provvisti di occhielli celati, come le camere dei bordelli) del maschile. Il boudoir nasce nelle case per opposizione al cabinet scientifico, perché la *wunderkammer* maschile è lo spazio in cui si esplora l'infinito possibile della ratio virile, nella sua aspirazione verso la classificazione; nella sua mossa di libertà d'azione e di movimento nel mondo, attraverso il meccanismo precipuo della curiosità. Anche la donna fa parte di questo museo anatomico.

Il boudoir si oppone all'alcova maschile, dove gli aristocratici fin dal Rinascimento spesso conservavano quadri erotici o sessualmente espliciti, destinati ad esser condivisi con amici, come se la pornografia e la prostituzione agli uomini venisse meglio in gruppo. In fondo erano gli amici e i padri a portare i giovani al bordello, pratiche contemporanee ancora in voga, ma oggi si chiamano *puttan tour*. Nella donna alla toletta, immagine cara sia all'impressionismo che alla pittura ufficiale, si ritrova sussunta l'essenza stessa del femminile, anzi l'essenzialismo a cui lo sguardo maschile l'ha confinata: lo stadio dello specchio.

Il secolo dei grandi contrasti d'amore che ha generato *La dama delle camelie*, ha portato alla ribalta il dramma dei "piccioli", i nuovi protagonisti di queste storie impossibili e tragiche. Oltre alle belle tistiche colpite dal destino della loro

realtà un classico dell'erotismo. Il boudoir ebbe un'importanza topica, tanto che Sade lo usò come luogo speculativo per eccellenza delle scelleratezze femminili, vedi *La filosofia nel boudoir* (1795). Per una ricognizione cfr. Vestroni, Valentina, (Ed.), Delon, Michel (2010) *L'invenzione del boudoir*. Firenze: Le Lettere.

colpa immorale, non ci sono più semplici Fornarine, ma splendide *Nanà*,⁷ mantenute di altissimo livello, ballerine dell'opera, giovanissime ninfe accorse a Parigi dalla campagna per far impazzire l'aristocrazia in declino, amanti feroci che temono solo *le disgrazie della virtù*.⁸ Esse, eternate dall'occhio complice dell'artista, si muovono tra le vie nelle vesti di crestaie e sartine morigerate, esposte al vizio solo per colpa dell'intricato labirinto della perdizione cittadina, oppure escono a notte fonda dal *Moulin Rouge* con nastri alle caviglie, sinuose come *Chat noir*.⁹ È l'apparizione notturna della donna-gatta, che d'un balzo si trasforma in pantera.¹⁰ Altre, rientrano sul far della sera in povere soffitte, cercando nell'amore di studenti squattrinati l'apoteosi di una stretta a lungo sopita, porgendo all'amore una *gelida manina*.¹¹

Ma anche l'Italia ha la sua piccola *bohème* scapigliata. Donne nuove si affacciano su un mondo arretrato e non ancora pronto ad ospitarle. Fuori dalla rassicurante ma castrante esperienza della famiglia, la giovane fanciulla spesso cede alla tentazione della perdizione, incarnata dalla città. È il destino di Lia,

⁷ Ricordiamo il romanzo *Nanà* (1880), di Émile Zola che narra la storia di una mantenuta d'alto bordo che sembra far marcire tutto ciò che tocca mentre dilapida i beni dei suoi amanti. Finirà anche lei, emblema del marcio, per morire sfigurata dal vaiolo. Un celebre quadro di Édouard Manet, *Nanà* (Kunsthalle, Amburgo, 1877), ritrae Henriette Hauser, celebre cocotte del tempo, abitualmente chiamata Nanà, mentre in sottoveste si trucca davanti a uno specchio guardando maliziosamente l'osservatore, mentre su un lato si intravede la figura di un grasso signore borghese che attende la fine della sua toletta. Chiaramente la scena allude ad un incontro sessuale: il quadro fu infatti rifiutato dal Salon e poi esposto in una galleria privata, dove dovette intervenire la polizia perché la scena fu vista come una provocazione licenziosa.

⁸ È il caso che si abbatte su queste figure di donne virtuose, anche nella nostrana letteratura scapigliata, come la bella Paolina, sedotta dallo stesso insidiatore di sua madre, a cui non rimane che riparare la colpa con la morte, cfr. Igino Ugo Tarchetti, *Paolina. Misteri del Coperto dei Figini* (1866), e la cui degradazione va di pari passo con la demolizione delle vecchie strutture della città che fanno largo alla nuova nascente metropoli. Ancora una volta il corpo della donna come natura (opposto alla cultura maschile), è la metafora che incarna il ruinismo e i miti di passaggio da un'epoca all'altra, un altro dei tanti essenzialismi del femminile.

⁹ Henri de Toulouse-Lautrec, affetto da nanismo, frequentò assiduamente il locale da ballo *Moulin Rouge*, e ritrasse, forse anche per la sua statura, splendide visioni dal basso che pongono in evidenza le gambe delle ballerine. Per il famoso locale Lautrec disegnò anche dei manifesti pubblicitari. Per il locale *Le chat noir*, Lautrec disegnò l'omonimo manifesto che riscosse un grande successo.

¹⁰ Cfr. l'enigmatica metafora femminile del racconto di Rachilde (pseudonimo di Marguerite Eymery), *La pantera*, scritto nel 1900.

¹¹ Il romanzo di Henry Murger, *Scene della vita di bohème*, fu pubblicato a puntate su «Le Corsaire» dal 1845 al 1848, ed in seguito ridotto per il teatro nel 1849 da Théodore Barrière. Sia Leoncavallo che Puccini pensarono di rendere il testo un'opera, ma Puccini la ultimò per primo. L'opera *La bohème* di Giacomo Puccini, si avvale del libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, e venne rappresentata nel 1896.

scappata dalla casa del nespolo per finire in un bordello,¹² mentre altre giovani si perdono nella *rêverie*, nel sogno di una vita unica, la cui impossibilità sociale per le donne, genera conflitto e frustrazione. Questo disagio crea l'insorgere della malattia, prima avvisaglia di una classificazione dei disturbi femminili codificata da Freud nella figura dell'isterica.

Nei nuovi contesti dell'avanguardia le prostitute condividevano con gli artisti la marginalità sociale. Le une per lo stigma, gli altri per la trasgressione dalle convenzioni borghesi. Ma per gli artisti era perlopiù una scelta, quella di evadere dalla propria classe o dall'arte ufficiale che avrebbe potuto dare loro guadagni. Riuscirono inoltre a rendere un'esperienza estetica la fusione tra arte e vita, ammantando la povertà e la marginalità sociale di un'aura bohemien, così il modello della vita *on the road* divenne desiderabile da tutte le future avanguardie successive. Per le prostitute invece, quella vita non era quasi mai scelta, ma un obbligo derivato dalle fatalità e dalla mancanza di alternative.

Gli impressionisti in particolare amarono le prostitute come figure fondamentali della loro poetica e del loro immaginario. Il grande scandalo al Salon dell'*Olympia* (nome diffuso tra le prostitute parigine) di Manet (1863), che ritrasse una giovane prostituta di nome Victorine Meurent sotto le spoglie della *Venere d'Urbino* di Tiziano, diede la sferzata finale e dissacrante ai benpensanti della tradizione: le nuove dee e muse della contemporaneità erano per l'appunto le donne di piacere. Aggiornamento di un mito: la prostituta, centro dell'estetica parnassiana che rispolvera il classicismo traghettandolo nella società industriale, entra di diritto come simbolo del passaggio al decadentismo, perché essa stessa metafora di questo decadimento, di questo poeticità del ruinismo del moderno che sta spirando lanciando il suo afflato verso il nuovo secolo. In questo senso la pittura stessa eleva il suo canto del cigno: quello del figurativo, ma anche della sua funzione metaforica e realista, sorpassata in questi anni dalla nascita di media molto più appropriati alla velocità del contemporaneo, come la fotografia e il cinema.

D'altronde la classicità della grande pittura, non solo di soggetto pagano, era già stata aggredita da Caravaggio, grande frequentatore di osterie e uomo dal temperamento violento e avventuroso, che si dice avesse usato come modella per la *Morte della vergine* (1606), il cadavere di una prostituta annegata nel Tevere, probabilmente incinta visto il ventre gonfio. La pala venne rifiutata dai committenti, l'ordine dei Carmelitani Scalzi.

Nel periodo degli impressionisti, molti artisti e intellettuali condivisero la vita amorosa con donne di ranghi sociali umili – la prostituta divenne l'amica dei poeti, per dirla con Walter Benjamin –, come Jeanne Duval, la conturbante

¹² Cfr. Giovanni Verga, *I Malavoglia*, opera del 1881.

attrice mulatta, la *maîtresse* di Baudelaire, eternata da un celebre quadro di Manet.¹³ Henri de Toulouse-Lautrec che dipinse più volte la vita delle meretrici in tutte le sfaccettature quotidiane, nonostante venisse da una famiglia tra le più nobili di tutta la Francia, Lautrec decise di fare vita comune con loro nei bordelli e finì per morire a causa delle conseguenze della sifilide e dell'alcool.

Che le prostitute siano state uno dei cardini dell'estetica e della rivoluzione impressionista è un dato importante e quasi un *unicum* per comprendere il cambio di prospettiva del Novecento, durato purtroppo solo la stagione delle avanguardie.

Già in terra inglese le brutture dell'industrializzazione creano metropoli insalubri, pericolose e violente, dove fiorisce il crimine, la tratta e la prostituzione. L'estetica vittoriana non era certamente quella parigina, qui la prostituta viene vista come il male assoluto, oppure come una poveretta da redimere in termini filantropici, complice la morale tipica del periodo del fabianesimo e del primo socialismo, si pensi che un autore come Charles Dickens investì parte dei suoi averi per aprire una casa di recupero per prostitute.

2. Topografie della prostituzione

L'amore è il gusto della prostituzione. Non v'è piacere nobile che non possa essere ricondotto alla Prostituzione. In uno spettacolo, in un ballo, ognuno gode di tutti. Che cos'è l'arte? Prostituzione. Il piacere d'essere in mezzo alla folla è un'espressione misteriosa del godimento della moltiplicazione del numero. Tutto è numero. Il numero è in tutto. Il numero è nell'individuo. L'ebbrezza è un numero. Il gusto della concentrazione produttiva deve sostituire, in un uomo maturo, il gusto della dispersione. L'amore può derivare da un sentimento generoso: il gusto della prostituzione; ma è ben presto corrotto dal gusto della proprietà.

Charles Baudelaire, *Racconti*, 1864.

La nuova idea di metropoli che si va delineando è consona, con le sue mille diramazioni e i suoi vicoli, i suoi segreti, i suoi fiori del male che nascono non solo nella capitale, con le sue strade pullulanti di vite e di miserie, a un paragone con il corpo femminile in vendita e con il concetto stesso di merce:

L'altra via. Benjamin sostiene che Baudelaire esprime la trasformazione della prostituzione nella città divenuta labirintica, facendone uno dei massimi oggetti della sua poesia: "l'immagine del labirinto è entrata nella carne e nel sangue del

¹³ Édouard Manet, *Jeanne Duval. La Maîtresse de Baudelaire*, 1862, olio su tela, Museo delle Belle Arti, Budapest.

flâneur. La prostituzione, per così dire, la colora diversamente” (Benjamin, 1962: 142).¹⁴ Mentre la merce dà forma alla città con le gallerie commerciali – nuovi templi – la prostituzione costituisce una “via” di fuga o alternativa. L’idea della prostituzione del poeta stesso, per determinare il successo della propria opera, è evidenziata da Benjamin. Dunque il poeta diventerebbe, al pari delle prostitute, merce che transita per i labirinti della metropoli (Randazzo, 2018: 4).¹⁵

Esemplare in questo senso, è la visita di Baudelaire al Louvre accompagnato da una prostituta di nome Louise Villedieu, che imbarazzata lo segue nel tempio dell’arte (Baudelaire, 1983:89).¹⁶ Dissacrazione o performance? Entrambe, per Baudelaire, che rileva quanto sia stupido pensare a concetti come moralità o immoralità rispetto all’opera d’arte. Il femminile come musa, in questo senso è più vicino alla comprensione della grande arte di quanto possano esserlo i critici e censori borghesi del Salon. Quella di Baudelaire è forse l’ennesima *boutade* e provocazione maledetta, l’ennesima reificazione di una genitalità selvaggia “naturalmente” inscritta nello stereotipo del femminile, ma è anche un passo in avanti rispetto alla morale repressiva cattolico-borghese.

Che le prostitute, almeno quelle di un certo rango, avessero sempre potuto sedere e conversare, a differenza delle mogli, al tavolo degli intellettuali, è storia antica, fin dalle etere dei banchetti greci per arrivare alle geishe giapponesi.¹⁷ Ed è questa la ragione per cui, in alcuni periodi storici esse avevano delle scuole che le preparavano intellettualmente e artisticamente (dovevano saper ballare,

¹⁴ Cfr. Benjamin, Walter (1962) *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, p. 142.

¹⁵ Baudelaire «racconta della urgenza con cui, intorno alle 2 del mattino, deve recarsi a eseguire una commissione: riteneva suo “dovere” offrire una copia del suo ultimo libro, appena pubblicato, alla tenutaria di una grande casa di prostituzione. In ciò è implicita l’indicazione di una autorità alternativa a quelle istituzionali, e la conseguente deferenza con cui l’autore offre il suo nuovo libro ad una “grande prostituta” metropolitana. Per Baudelaire, nei *Fusées*, “L’amore può derivare da un sentimento generoso: il gusto della prostituzione; ma è corrotto ben presto dal gusto della proprietà” e la sposa del borghese “non sarà altro che il perfetto ideale della mantenuta”», Randazzo, Gaetano (2018) *Baudelaire e la città: le vie della merce e della prostituzione*, p. 4. Recuperato da: <http://www.studiorandazzo.it/wp-content/uploads/2014/02/BaudelaireCitta%CC%80.pdf> (consultato: data 1/05/2018).

¹⁶ «Tutti gli imbecilli della Borghesia che pronunciano continuamente le parole: immorale, immoralità, moralità nell’arte e altre bestialità mi fanno pensare a Louise Villedieu, puttana da cinque franchi, che accompagnandomi una volta al Louvre, dove non era mai stata, si mise ad arrossire, a coprirsi la faccia, e tirandomi a ogni momento per la manica, mi domandava davanti alle statue e ai quadri immortali come si potesse esporre pubblicamente simili indecenze», Baudelaire, Charles (1983), *Il mio cuore messo a nudo*. Milano: Adelphi, p. 89.

¹⁷ Cfr. *Memorie di una geisha*, celebre romanzo di Arthur Golden del 1997.

conversare, danzare). Allo stesso modo le umili ballerine, *demi-monde*,¹⁸ le prostitute dei bassifondi, le muse e le modelle di Montparnasse, respirarono la stessa aria culturale dei loro amanti e clienti, ed alcune di esse divennero a loro volta pittrici, scrittrici, poetesse, artiste. Come Suzanne Valadon o la regina incontrastata degli artisti parigini, Kiki de Montparnasse.¹⁹

Ma dietro a storie apparentemente estetizzate dall'aura bohemien ci sono le figure di sfondo di quegli stessi anni, le ballerine di terza fila, le prostitute dei locali, le crestaie e le fioraie traviate dai bulli di passaggio, come Berthe, sedotta e costretta a battere il marciapiede dallo sgherro Bubu di Montparnasse, fino a contrarre la sifilide.²⁰

Il *mal francese* come veniva chiamata all'epoca la sifilide²¹ divenne lo stigma sia delle prostitute che dei clienti – compreso Baudelaire –, assurgendo ben

¹⁸ È un termine che indicava donne di classi inferiori che usavano bellezza e costumi sessuali aperti per l'ascesa verso le classi alte. Il termine è tratto da una commedia di Dumas figlio (*Le demi-monde*, 1855), che affrescava relazioni e amori corrotti di una Parigi a metà tra borghesia e gran mondo aristocratico, senza riuscire ad essere veramente parte né dell'uno né dell'altro. Anche Guy de Maupassant fu alacre narratore di questa nuova figura femminile che incarnava le possibilità di ascesa di classe del capitalismo, a lui si deve inoltre il capolavoro *Palla di sego*, novella inserita nella raccolta collettiva *Le serate di Médan* (voluta da Zola nel 1880). Palla di sego è una prostituta in fuga durante l'invasione prussiana, costretta a viaggiare su una carrozza con gente "per bene", che la emargina tranne esaltarla quando serve a passare i posti di blocco concedendo le sue grazie. Nonostante lei rifiuti, da buona patriota, di concedersi al nemico, il gruppo la costringe, salvo poi continuare a trattarla come una reietta, una volta tornati alla normalità. In queste narrazioni la figura della prostituta incarna spesso questa idea della "cattiva coscienza" borghese.

¹⁹ Cfr. Prin, Alice (Kiki de Montparnasse) (1966) *Le memorie di una modella*, Milano: Sugar. L'ambiente scanzonato di queste raffigurazioni rivive in un film come *Irma la dolce*, film di Billy Wilder del 1963, con protagonisti Jack Lemmon e Shirley MacLaine, tratto da un musical del 1956. La dolce e minuta prostituta Irma trova l'amore vero con Nestore, ma non vuole lasciare la professione. Trova anzi motivo di orgoglio mantenere il suo amato con i proventi della sua attività.

²⁰ Cfr. Charles-Louis Philippe, *Bubu di Montparnasse*, romanzo del 1901. Sulle condizioni di vita delle prostitute del periodo cfr. Corbin, Alain (1985) *Donne di piacere: miseria sessuale e prostituzione nel XIX secolo*. Milano: Mondadori. Che la povertà fosse strettamente correlata alla prostituzione emerge anche dai primi studi statistici americani sul fenomeno, in particolare essa è sempre stata collegata ai flussi migratori. Nell'Ottocento si comincia a parlare in area anglofona anche di *tratta delle bianche*, per descrivere il fenomeno della tratta, che non riguardava solo le donne di colore – molto spesso schiave e quindi già al servizio sessuale dei padroni – ma di un vero e proprio racket fatto di rapimenti, spesso ai danni di bambine di cui veniva venduta a caro prezzo la verginità.

²¹ La sifilide probabilmente è una malattia originaria delle Americhe, forse portata in Europa al seguito di Colombo. La prima epidemia europea avvenne a Napoli nel 1495, con l'invasione del re francese Carlo VIII. I suoi soldati erano perlopiù mercenari di varie nazioni, ma rimase l'idea che la malattia fosse stata portata dai francesi. Fu così ribattezzata in tutta Europa come *mal francese*, tranne che in Francia dove venne chiamata *mal napoletano*. Essendo una malattia a

presto a simbolo evidente di condotte immorali (nonostante molte mogli si ammalassero solo perché contagiate dai mariti traditori). Per le sue piaghe e ulcere difficilmente nascondibili, divenne nell'Europa moderna simbolo e punizione delle mostruosità prodotte dalla lussuria. Lo stesso Nietzsche divenne folle a causa della neurosifilide, forse contratta in un bordello di Colonia nel 1865.

Così nel secolo che si apriva alle conoscenze scientifiche, il femminile era ancora incardinato in una natura opposta alla cultura del maschile. Il secolo si apre con un testo di larga diffusione sull'inferiorità mentale della donna e gli studi lombrosiani sulla delinquenza femminile,²² che individuano in specifiche caratteristiche fisiche e genetiche anche la degenerazione della prostituzione. Queste teorie legate alla fisiognomica, sebbene furono presto sconfessate, per quanto riguarda il femminile continuarono ad influenzare molto più a lungo sia la scienza che la cultura, fino a lasciare traccia di sé ancora oggi negli stereotipi di genere.

A cominciare soprattutto da fine Ottocento, anche le donne iniziano a descrivere questa tematica, e affrescano la condizione delle prostitute in maniera ovviamente diversa, anche quando si tratta di donne di alto rango. È il caso di *Chéri*, struggente romanzo del 1920 della grande Colette, che narra l'amore scandaloso tra Léa raffinata, ricca e ancora bella cortigiana di quarantanove anni, e il suo amante venticinquenne Chéri, vanitoso e viziato figlio di Madame Charlotte Peloux, ricca cortigiana parigina e amica di lunga data di Léa. La protagonista, forte del motto che le prostitute non devono mai innamorarsi, cede a questo amore tardivo, ma è proprio quando manifesta a se stessa e all'amato questa debolezza, che viene abbandonata alla sua vecchiaia di solitudine. Con la bellezza che sfiorisce, tutto il potere femminile perde senso.

Altro esempio letterario interessante è quello di Nell Kimball (1854-1934), una prostituta dell'Illinois, scrisse un'autobiografia senza risparmiare dettagli di quella vita. Il libro, per questioni di oscenità, venne pubblicato solo quarant'anni dopo la sua morte, nel 1972 sotto il titolo *Memorie di una maîtresse americana*. A lei si deve la famosa frase: «ogni ragazza siede sulla sua fortuna, e non lo sa», tornata in auge durante lo scandalo del 2010 delle cosiddette

trasmissione sessuale è ovvio che in parte si muovesse con gli eserciti, per le *comfort women* (come venivano chiamati i corpi di prostitute creati per muoversi con le occupazioni giapponesi del Novecento) che li seguivano (forzate e volontarie), ed anche per la grande mole di stupri perpetrati in tempo di guerra

²² Cfr. Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, 1893; Paolo Mantegazza, *Fisiologia della donna*, 1893; Paul Julius Moebius, *L'inferiorità mentale della donna*, 1900.

“olgettine” (dal residence di Milano dove risiedevano), escort legate all’allora Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi.

Negli anni Trenta del Novecento è invece ambientata *La romana*, romanzo di Alberto Moravia che descrive la storia di una prostituta in prima persona. Scritto tra il 1943 e il 1946 e pubblicato nel 1947, il libro tocca punte di grande introspezione psicologica, senza cadere in giudizi moralistici. Negli stessi anni, nel 1955, usciva *Ragazzi di vita* di Pierpaolo Pasolini, storia di degrado e disperazione del dopoguerra italiano tra le borgate romane. Nella marginalità quotidiana un gruppo di ragazzi cerca di sbarcare il lunario vivendo di espedienti, rubando e commettendo piccoli crimini, arrivando a prostituirsi con un “frosco”. Occasionalmente frequentano delle prostitute, che disperate, si vendono anche incinte per racimolare qualche soldo per mangiare.

In terra orientale è ambientato *L’amante* (1984) della scrittrice francese Marguerite Duras. È la storia reale della sua infanzia nell’Indocina francese, quando tra i quindici e diciassette anni – siamo nel 1929 –, povera e con una famiglia disastrosa, viene notata da un ricco e giovane cinese, più grande di lei. Tra i due inizia una relazione sessuale fortissima, in spregio alle convenzioni sociali, di età e di razza. La famiglia di lei chiude un occhio in cambio del denaro, perché la protagonista decide di farsi pagare dall’amante per i suoi incontri sessuali, mentendo a se stessa circa il suo reale coinvolgimento affettivo con l’uomo.

Nel 1997 un altro romanzo indaga il tema della prostituzione sempre in tema orientale, a cavallo della seconda guerra mondiale. Si tratta di *Memorie di una geisha*, dello scrittore americano Arthur Golden, che riscuote fama mondiale anche grazie a un film di successo diretto da Rob Marshall e interpretato da Gong Li nel 2005.

3. Conclusioni: dal sesso al genere

La meccanica sessuale della *wundekammer* settecentesca che tutto macina e distrugge, col suo principio di entropia, ha lasciato il posto ad un mondo nuovo, che spera nella tecnica come possibilità di emancipazione dalla fatica e di guadagni per più ampi strati della società. È ovvio che dietro questo mito del progresso vi sia la strutturazione di due grandi mondi: quello dei padroni e quello dei proletari, la cui unica ricchezza sarà la forza lavoro fornita dai “servizi riproduttivi femminili”, in cui entravano anche i “servizi sessuali”: la divisione sessuale del lavoro spiegata negli stessi anni da Marx.

Alcuni uomini illuminati vogliono abolire queste evidenti condizioni di privilegio: si interrogano sullo schiavismo, sul razzismo, sul sessismo, sulla

censura e la rimozione del desiderio. Mentre nascono i primi movimenti femministi, Freud si chiede cosa voglia una donna e cerca risposte alla scomposizione del corpo dell'isterica interrogando, per la prima volta nella storia dell'umanità, il desiderio femminile. Ma questo monologo, tradotto e registrato dal suo sguardo, non lo porterà che a intuire in maniera sfocata una scoperta ben più vasta dell'inconscio, quella della sessualità femminile (che non è complementare a quella maschile, si pensi solo alla teoria dell'invidia del pene). Freud finirà per non chiudere questa domanda (che cosa vuole una donna), che lo attanaglierà fino alla morte; Lacan si spingerà oltre Freud a definire il femminile come mancante dell'universale: le donne devono costruirsi *una per una*, perché come dirà Simone de Beauvoir, «donne non si nasce, si diventa».

La seconda ondata femminista a partire da queste premesse potrà sconfessare il dogma con cui Freud spiegava la subalternità femminile: d'ora in avanti l'anatomia non dovrà più essere un destino. È la fine di una concezione binaria della sessualità e della cultura fallocentrica, nonché la scoperta del *genere* come costruzione culturale e sociale dei sessi, imposta dall'eteronormatività patriarcale.

Nel Novecento i femminismi come ondata carsica hanno seguito i grandi movimenti rivoluzionari. Che la storia del femminismo abbia da sempre incrociato le strade dei movimenti di sinistra non deve stupire: entrambi hanno lavorato per avere pari e differenti diritti, per abolire la divisione di classe e sessuale della società. Le femministe si spingevano oltre, precisando che lo sfruttamento sessuale precedesse quello di classe, poiché le donne subivano all'interno della società capitalista una doppia violenza.

La società borghese aveva dato alle donne alcuni privilegi, ma tra questi non c'era sostanzialmente l'accesso al lavoro, alla cultura, allo spazio pubblico. La società ottocentesca aveva dato loro, come le società precedenti, il diritto a concedersi il monopolio della bellezza e della cura, magari attorniate da stuoli di cameriere, di sguatterie e di balie che rendevano meno faticoso il lavoro domestico. Le donne potevano avere salotti, teatri e abiti costosi, ma non potevano ancora sfondare il soffitto di cristallo che le relegava fuori dall'ordine della produzione.

Le prime suffragette, battendosi per il voto elettorale, videro proprio questa contraddizione, intuendo, seppur ancora in maniera assistenzialistica e filantropica, la necessità di un'alleanza con le donne delle classi subalterne: era la nascita, sebbene a livello embrionale, del principio di *sorellanza* che ha reso i movimenti femminili inarrestabili su scala globale e ha permesso loro di portare avanti la rivoluzione più lunga e non violenta della storia dell'umanità.

Da questo momento parte, soprattutto all'interno dei movimenti femministi, il dibattito sulla prostituzione, con posizioni regolamentariste, abolizioniste, assistenzialistiche, con gli studi sul fenomeno della tratta, con la richiesta di legislazioni²³ – si pensi in Italia allo straordinario lavoro di Lina Merlin che riuscì a far finire l'epoca delle “case chiuse” – fino alle *sex workers*, che oggi rivendicano una loro autonomia lavorativa e una libera scelta nel nuovo mercato globale, fenomeno assolutamente da non confondere con la prostituzione forzata.

Dagli anni Sessanta con la rivoluzione sessuale e la nascita del porno di massa il mercato prostitutivo cambia completamente scenario: da un lato si prospetta come emancipazione dei costumi, dall'altro la nascente industria del porno pesca a larghe mani dal racket della prostituzione. Vi è comunque una visione ancora stereotipica e denigratoria del corpo femminile, ed una crescente accentuazione dell'immaginario della violenza sessuale in queste narrazioni. Contro questo “canone”, è nato il movimento in chiave femminista del *postporno*.²⁴ Ma questa è tutta un'altra storia.

²³ Si pensi allo straordinario lavoro di Lina Merlin e alla sua battaglia per porre fine allo sfruttamento di Stato della prostituzione. Con la Legge del 20 febbraio 1958, n. 75 si poneva fine alle “case chiuse”. Le strazianti lettere che Lina Merlin riceveva dalle prostitute si possono leggere qui: AA.VV., (2008) *Cara senatrice Merlin... Lettere dalle case chiuse*. Torino: Ega-Edizioni Gruppo Abele. Sul dibattito italiano cfr. Bellassai, Sandro (2006) *La legge del desiderio: il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*. Roma: Carocci.

²⁴ «Negli ultimissimi anni alcuni attivisti/e hanno elaborato una visione del porno alternativa, in cui al centro sono posti corpi desideranti, portatori di immaginari alternativi e non collocabili nella sfera tradizionale. Queste nuove soggettività *queer* utilizzano metodi diversi di produzione e distribuzione, sceneggiature originali, registri differenti come quello comico, ludico, grottesco, trash... che oppongono alla visione tradizionale dei piaceri non omologati o tradizionalmente occultati, come ad esempio gli immaginari dei diversamente abili o della comunità *LGBTIQ*. Il *postporno* vuole sovvertire le regole dell'immaginario per dare cittadinanza alle soggettività escluse: secondo questa corrente il canone pornografico costituisce di per sé un fattore castrante che esprime le logiche del capitale, ancora una volta bianco ed eterosessuale – cfr. il concetto di *eterosessualità normativa* (J Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (2013). Laterza, Roma-Bari), il *postporno* invece libera la possibilità di rappresentazione del sesso in forme e pratiche imprevedute, superando il sessismo e il maschilismo imperante attraverso pratiche di *pornoterrorismo creativo*», Cretella, Chiara; Sánchez, Inma Mora (2014) *Lessico familiare. Per un dizionario ragionato della violenza contro le donne*. Cagli: Settenove, p. 55.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV., (2008) *Cara senatrice Merlin... Lettere dalle case chiuse*. Torino: Ega-Edizioni Gruppo Abele.
- Baudelaire, Charles (1983), *Il mio cuore messo a nudo*. Milano: Adelphi.
- Benjamin, Walter (1962) *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.
- Bellassai, Sandro (2006) *La legge del desiderio: il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*. Roma: Carocci.
- Butler, Judith, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (2013). Laterza, Roma-Bari.
- Corbin, Alain (1985) *Donne di piacere: miseria sessuale e prostituzione nel XIX secolo*. Milano: Mondadori.
- Cretella, Chiara; Sánchez, Inma Mora (2014) *Lessico familiare. Per un dizionario ragionato della violenza contro le donne*. Cagli: Settenove.
- Prin, Alice (Kiki de Montparnasse) (1966) *Le memorie di una modella*, Milano: Sugar.
- Randazzo, Gaetano (2018) *Baudelaire e la città: le vie della merce e della prostituzione*, p. 4. Recuperato da: <http://www.studiorandazzo.it/wp-content/uploads/2014/02/Baudelaire-Citta%CC%80.pdf> (consultato: data 1/05/2018).
- Tiedemann, Rolf, (Ed.), Benjamin, Walter (1986) *Parigi, capitale del XIX secolo: i passages di Parigi*, in Agamben, Giorgio, (Ed.), Benjamin, Walter, *Opere*. Torino: Einaudi.
- Vestroni, Valentina, (Ed.), Delon, Michel (2010) *L'invenzione del boudoir*. Firenze: Le Lettere.
-

LA MENNULARA DE SIMONETTA AGNELLO HORNBY: UNA VISIÓN LITERARIA DE MUJERES Y HOMBRES EN LA SOCIEDAD SICILIANA DE LA POSGUERRA

Giuliana Antonella Giacobbe
Universidad de Oviedo

Resumen

A través de *La Mennulara*, de Simonetta Agnello Hornby, es posible trazar un esquema tanto de la condición de las mujeres, como de los hombres al interno de la sociedad siciliana de la posguerra, más concretamente en los años Sesenta, época marcada por la insurrección de la mafia siciliana, la reforma agraria y la revuelta campesina en Sicilia. Adentrándonos en sociedad siciliana de dicha época, podremos ver los roles de las mujeres y los hombres, las relaciones entre ellos, así como la jerarquía social que los caracteriza.

Palabras claves Literatura italiana, literatura italiana contemporánea, Simonetta Agnello Hornby, sociedad siciliana, mujeres sicilianas.

1. Introducción

En una Italia marcada por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, por la insurrección de la mafia siciliana y sus correspondientes *uomini d'onore* y por la reforma agraria del 1944, Simonetta Agnello Hornby nos ilustra, a través de la publicación de *La Mennulara*, la vida de la sociedad siciliana durante los años Sesenta a través de la historia de los *Alfallipe*, una “aparentemente” pudiente familia de Roccacolomba y sobretodo de su *criata*, Maria Rosaria Inzerillo, mejor conocida como *la Mennulara* por una de las labores que había desarrollado durante su primera adolescencia: recolectora de almendras. A través de esta familia siciliana es posible deducir las relaciones entre las mujeres y los hombres y la jerarquía social. El personaje de Mennulara rompe con los roles de géneros presente en la obra: hombres cultos y relacionados con el ámbito público y económico y mujeres encerradas en el ámbito familiar y privado, condenadas a aceptar su condición de madres, hijas y esposas. Sin embargo ella representa el deseo de progresar y de romper con los cánones propios de una mujer campesina: no se conforma con ser la criada de una familia terrateniente, sino que acaba demostrando su valía como administradora de la economía de la familia y su visión de la cultura como sinónimo de libertad acabará por seducir a Orazio Alfallipe, demostrándole que una criada puede poseer cualidades que van mucho más allá de lo aparente.

2. El componente social de la obra

Nos encontramos ante un *Meridione* empobrecido y apartado del *miracolo econonmico* italiano que reconstruía y abrazaba solamente la zona septentrional del país. El sur era abandonado y aceptó su destino de territorio destinado a la producción agrícola, convirtiéndose en la “jurisdicción” de familias terratenientes, sindicatos y mafias. Esta última, a consecuencia de su fuerte vínculo de unión con la política, jugó un papel paradójico en la cuestión meridional, ya que se ganaba la aprobación de las clases más desfavorecidas con inversiones cuya finalidad no era otra que el propio beneficio económico.

Simonetta Agnello complementa las narraciones con la introducción de elementos que marcaron y definieron la sociedad siciliana de la época. Para tal fin, la obra de desarrolla en la localidad de Roccacolomba, caracterizada por dos factores: la oligarquía de las familias terratenientes (como es el caso de los Alfallipe) y la mafia que estaba en pleno desarrollo:

Sin dalla caduta dei Borboni l'oligarchia di Roccacolomba si era mantenuta compatta, avendo goduto di un lungo periodo di stabilità e benessere. [...] Le famiglie delle persone di casa guardavano dall'altro in basso gli altri poveri del paese [...], altra grande componente della società del latifondo: la mafia, che a quel tempo attraversava una fase di rapida ascesa ed era pronta a penetrare nelle province orientali. (Agnello Hornby, 2018: 27-28)

Roccacolomba, al igual que sucedía en otras ciudades y provincias italianas, estaba atravesando una etapa de desarrollo gracias a la inversión en infraestructura, lo que la contraponía al carácter arcaico de sus habitantes, quienes estaban perseguidos por el *qué dirán* y, a su vez, estaban caracterizados por hacer todo tipo de especulaciones sobre los acontecimientos que se sucedían en la localidad.

Dal dopoguerra Roccacolomba era in fase di rapida espansione, anche grazie alla nuova superstrada che, dopo una lunga galleria, allacciava Roccacolomba agli altri centri della provincia. Decine di edifici di cemento armato intonacati con colori sgargianti erano stati costruiti nell'anarchica euforica edilizia degli ultimi anni e Roccacolomba si era affermata come un grosso paese agricolo in cui i proprietari terrieri avevano reagito alla crisi del sistema mezzadrile investendo su macchine e tecnologia e guadagnandosi la fama di essere “all'avanguardia”. Laddove la terra non rendeva, o rendeva più faticosamente, l'edilizia aveva fatto il resto. (Agnello Hornby, 2018: 36)

La evolución de la isla, explicada a través de Roccacolomba, viene a significar el *aparente* desarrollo que maquillaba uno de los verdaderos problemas

de Sicilia: la mafia. Como sostiene Pietrancosta (2010), la mafia fue capaz de “condizionare la vita sociale, economica e politica dell’isola e di volgere a proprio vantaggio il crollo dello stato italiano”. De hecho, las relaciones que se establecen entre mafia y política durante la posguerra italiana, permitieron a la primera obtener beneficios controlando las labores de construcción tanto en el ámbito privado como público, sirviéndose de un estado italiano empobrecido a consecuencia del régimen fascista. De hecho, la mafia, “sempre più aggressiva e consapevole del ruolo che si avviava a ricoprire nel conflitto politico e di classe nell’Italia democristiana” (Agnello Hornby, 2018: 67) es también ilustrada a través del personaje de *don Vincenzo Ancona*. Corrían los tiempos del *bandito Giuliano* y la sociedad siciliana empezaba a caracterizarse por la *omertà* que suscitaba en ellos el fenómeno de la criminalidad organizada, tal era así que

La paura che incuteva il nome di Ancona era tale che a Roccacolomba se ne parlava sottovoce e senza nominarlo in pubblico, anche nelle botteghe e negli incontri in Piazza, si sa che perfino i muri delle case e le pietre della strada hanno occhi e orecchie e riferiscono a chi di dovere: saggio è questo che non avvenga. [...] don Vincenzo Ancona, il riconosciuto capomafia della provincia e inoltre padre di un importante personaggio che viveva fuori, uomo d’onore moderno che appoggiava il governo. (Agnello Hornby, 2018: 78-80)

Como mencionado anteriormente, junto con la mafia, aparece también la política. Esta no solo es personificada en Gaspare Risico, sino que también es representada a través del periódico *L’Unità*¹, fundado en el año 1924 por Antonio Gramsci. Gaspare Risico es el empleado de los servicios postales de Roccacolomba y, a su vez, secretario del *Partito Comunista Italiano*. Como hombre político, su lenguaje está caracterizado por las continuas referencias a la legislatura vigente o a la situación del Estado italiano. Contrario a los abusos que la población italiana sufría por parte de las clases más poderosas, se opone a que una de las hijas de la familia Alfalipe intente beneficiarse de la herencia de su criada, la Mennulara, recurriendo a la amistad y a la influencia que unía la familia al director de Correos²:

¹ Al tratarse de un periódico fundado por uno de los fundadores del *Partito Comunista d’Italia*, la ideología predominante es de izquierdas, lo que posicionará al personaje de Gaspare Risico al interno de la obra.

² Los conceptos de “amistad” y de “influencia” son también muy característicos al interno de la novela, ya que las y los habitantes de la localidad de Roccacolomba recurren a ellos para poder sacar el máximo beneficio de algunas situaciones. Al tratarse de una pequeña localidad en la que todas y todos sus habitantes se conocen, los vínculos de amistad y la influencia de las familias más poderosas otorgan a las y los diferentes personajes un poder que está por encima al de los demás y, de este modo, conseguir sus propósitos.

[...] io sono pagato dallo stato per servire il pubblico [...] lei mi ha detto di avere rapporti di amicizia col nostro direttore. Deve aver avuto un motivo per dirlo. Non sarà certo per accusare il direttore di corruzione o incompetenza, perché è onesto e stimato. Forse allora per minacciarmi, e in questo caso è doveroso che io mi rivolga al direttore e che sia lui a prendere la decisione finale [...] “Signora, lei rappresenta il popolo italiano sottoposto agli abusi di potere da parte degli organi di stato, che esistono soltanto allo scopo di servire i cittadini. [...] Giustizia sarà fatta e io intendo compiere il mio dovere”. (Agnello Hornby, 2018: 85-86)

Perteneciente a un grupo político de carácter progresista, Gaspare Risico era un hombre comprometido con la sociedad en la que le había tocado vivir, a la que pretendía mejorar, tal como lo manifestaba a Pietro Fatta, presidente de la *Unione degli Agricoltori della Provincia*:

Basta leggere i giornali. Leggerli e capirli, ovviamente. C'è gente che si ribella, che non vuole più abbassare la testa. E allora bisogna sostenerla. La gente, intendo” [...] “La Sicilia, presidente. Voglio cambiare la Sicilia. Lavoro, acqua, sviluppo, giustizia. Io ci credo nella giustizia,” [...] “credo nella lotta contro le estorsioni, contro la corruzione, mi batto per il diritto al lavoro, per l'uguaglianza dei cittadini. Per questi principi sono disposto a fare sacrifici e anche a correre rischi. (Agnello Hornby, 2018: 164)

Otro de los periódicos característico del mapa político de la década de los Sesenta en Sicilia es *La Sicilia*: fundado en el año 1945 e impulsado por un grupo de liberales pertenecientes a la *Unione Democratica Nazionale* que, a su vez, estaba constituida por el *Partito Liberale Italiano* y el *Partito Democratico del Lavoro*. La diferencia con *L'Unità* es el hecho de que, en este caso, se habla de una ideología de centro-derecha, por es evidente la pluralidad de las ideologías de la población siciliana de la época. En la obra, *La Sicilia* aparece relacionada con el *Circolo della Conversazione*, formado exclusivamente por personajes masculinos que se reunían para debatir diversos temas alejados del resto de la población. En realidad, el *Circolo* evidencia cómo las mujeres, a lo largo de la historia, eran excluidas del ámbito intelectual, consolidándose así la idea de que la ideología masculina suponía el conocimiento universal en la sociedad (Abbot y Wallace, 1997: 9-10).

La política, sobretudo aquella desarrollada por los partidos de izquierdas, fue primordial para las clases campesinas sicilianas ya que, gracias a reformas como los *Decreti Gullo*³ del 1944 que permitieron la asignación de aquellas

³ Toman el nombre de Fausto Gullo, Ministro de Agricultura (1944-1946), durante el segundo gobierno de Pietro Badoglio y recordado por la población italiana como el *ministro dei contadini*

tierras, de carácter público y privado, que habían sido abandonadas o mal cultivadas, a los campesinos quienes estuvieron apoyados no solo por los partidos, sino también por los sindicatos. Es lo que se conoció como la *riforma agraria* (también presente en *La Mennulara*):

È il momento in cui il governo lancia la parola d'ordine degli ammassi ai granai del popolo; e fa appello ai contadini per conferire il prodotto a questi granai. [...] È in queste condizioni che il ministro dell'agricoltura, il comunista Gullo, riesce a varare due decreti semplici e importanti nello stesso tempo: il primo, per l'assegnazione delle terre incolte e malcoltivate ai contadini, con la motivazione della necessità assoluta di aumentare la produzione di grano per alimentare le città affamate; il secondo per il miglioramento della ripartizione dei prodotti nella mezzadria impropria e colonia parziaria meridionale a favore dei contadini lavoratori, con la motivazione di aumentare il reddito degli stessi. [...] E questo è un fatto assolutamente nuovo nella lotta del movimento contadino meridionale. [...] Giovani intellettuali, studenti ed operai diventano dirigenti del movimento contadino siciliano. [...] Il movimento dilaga e diventa generale [...] non più soltanto in alcuni centri di antica tradizione socialista. Ormai dilaga in tutto il territorio dell'isola e la protesta viene portata direttamente nelle città (La Torre, 1973: 53)

3. *La Mennulara* y la situación de la mujer campesina

Maria Rosalia Inzerillo, también conocida como *Mennulara* y protagonista de la obra, representa a las mujeres pertenecientes a la clase campesina de la Italia meridional que estaban al servicio de las familias más pudientes que estaban obligadas a asumir su condición como *criata*⁴ ya que su clase social no les permitía aspirar a cargos de mayor consideración. Si bien la obra comienza con la muerte de la Mennulara por cáncer de estómago, el recuerdo que Roccacolomba posee de ella servirá para denunciar la condición de las mujeres de las clases sociales medio-bajas, víctimas no solo de las carencias propias de las franjas sociales más desfavorecidas, sino que también supone el afán de superación y la concepción de la cultura como medio de progreso para aquellas personas analfabetas que solo eran capaces de expresarse en su propio dialecto.

Hija de Luigi Inzerillo, minero de profesión, y de Nuruza, trabajadora en casa de las familias terratenientes, vio cómo su padre perdía el trabajo por enfermedad y cómo su madre moría víctima de tuberculosis al no poder

(ministro de los campesinos) por su contribución a la mejora del estado de las clases campesinas de la Italia meridional.

⁴ “Criada” en dialecto siciliano.

permitirse el coste de los medicamentos y de las curas necesarias. Desde su infancia “mentre il padre faticava, lei raccoglieva lumache, capperi, frutta selvática, legna, tutto quello che riusciva a trovare per mangiare e accendere il fuoco” (Agnello Hornby, 2018: 75). Las mujeres desarrollaban cualquier tipo de actividad en el campo, incluso cuando aún eran unas niñas. En el caso de Mennulara:

A sei anni la piccola aveva cominciato a lavorare nelle squadre di mennulare. Era tra le più giovani, ma nessuna era brava come lei [...] I suoi ditini non perdevano una mandorla, un'oliva, un pistacchio [...] Li scovava tra le zolle di terra dura, in mezzo alle pietre, nei rovi. [...] Dopo la morte del padre, all'età di otto anni, era lei che manteneva la madre e la sorella. Non c'era lavoro che non accettasse dovunque e per qualsiasi compenso [...] Le sue dita parevano zampe di ragno, tanto erano madre e indaffarate a raccogliere mandorle, come se tessessero una rete sulla terra. Fu allora che le affibbiarono il nomignolo “la Mennulara”, che le rimase. (Agnello Hornby, 2018: 75)

De origen humilde, desconocía por completo la lengua italiana, utilizando el dialecto siciliano para comunicarse con sus *padroni*⁵ o con las personas más allegadas a ella sin embargo, era una mujer con un gran afán de conocimiento, por lo que aceptó que el Padre Arena, sacerdote de Roccacolomba, le ayudase a leer: de hecho se inició a la lectura ayudada con un diccionario siciliano-italiano⁶. Además, otro aspecto que la caracterizaba, al igual que al resto de mujeres campesinas era la “herencia del trabajo” de madre a hija, no existiendo otra alternativa para las jóvenes: aceptaba “la vita che sua madre aveva preordinato per lei: doveva fare la cameriera della signora Lilla e degli Alfalipe, vegliare sull'onore della famiglia fino alla morte” (Agnello Hornby, 2018: 173). Esta *herencia laboral* suponía, además, la aceptación de la desigualdad de condiciones con respecto a los hombres y el trato de inferioridad recibido por parte de estos, tal como recogen Anderson y Zinsser:

En los años sesenta al sur de Italia y en Sicilia [...] A pesar de todas las contribuciones de las mujeres campesinas a sus familias y a su sociedad, las actitudes tradicionales que denigraban a la mujer siguieron afectando de modo adverso a sus vidas. Las declaraciones de la igualdad de la mujer en constituciones y leyes no pusieron fin a la misoginia. [...] Aquí la mujer no es igual al hombre. Entre los jóvenes quizás exista diálogo, pero no entre los adultos. La mujer se siempre se siente inferior... No estás emancipada sólo

⁵ Personas para las que trabajaba.

⁶ La alfabetización como progreso en los personajes de índole campesina lo se encuentra también en autores que tratan la *Questione Meridionale* como Corrado Alvaro en su obra *Gente in Aspromonte*.

porque trabajos. El hombre continua tratando a la mujer como un animal, capaz de trabajar, pero no de pensar. (1991: 201)

La desigualdad de género y de clase social se manifiesta en el recorrido que la obra realiza a lo largo del pasado de la Mennulara para poder explicar las causas de su actuación en su devenir. Tras la muerte de su padre, es escogida por Lilla Minacapelli, mujer del Sr. Ciccio Alfallipe, como trabajadora a su servicio en su palacete. Su hijo, Orazio Alfallipe, quien tenía la fama de mujeriego, sintió atracción por ella, atracción que Mennulara aprovechó, sin embargo, para poder acceder a los diversos libros que Orazio guardaba en su biblioteca y, de este modo, poder llegar a ser una mujer culta.

[...] la Mennulara aveva una mente inquisitiva, era timida e riservata e faceva la cameriera. [...] La sua curiosità poteva essere soddisfatta soltanto con la conoscenza ottenuta dai libri. Per lei Orazio costituiva l'unico mezzo per raggiungere quel traguardo. [...] Accettò le sue intenzioni, o lo sedusse, o forse fu un innamoramento giovanile [...] Sapeva di costituire per lui uno dei tanti trasulli, mentre Orazio le offriva l'unica opportunità di imparare, la libertà del pensiero. [...] Orazio era gentile e la rispettava, come amante: se lei diceva no, lo accettava. (Agnello Hornby, 2018: 175)

Si bien, como se puede ver, la mujer era respetada por el hombre en esta relación *beneficiosa* para ambas partes, la mujer se encuentra en una situación de desventaja, debido a que su pobreza la lleva a “ceder” su cuerpo para poder prosperar en ámbito cultura. La situación de desigualdad viene también marcada por el personaje de Lilla Minacapelli quien, tras enterarse de las relaciones sexuales de su hijo y su criada, obligó a esta última a esterilizarse, pues en casa quería “una puttana pulita” (Agnello Hornby, 2018: 174) para que su hijo no acabase muriendo de una enfermedad venérea, tal como le había ocurrido a Ciccio Alfallipe, su marido.

Pese a todo lo que suponía estar al servicio de esta familia, Maria Rosalia Inzerillo se definía a sí misma como la *criata* de la familia Alfallipe, de la que pronto sería administradora de los terrenos y de los bienes, si bien continuaba siendo fiel a sus labores: se había convertido en una *serva-padrone* a la que tenían que recurrir para poder acceder a su dinero. Sin embargo, a pesar de haber “ascendido” en el ámbito laboral, la mujer no gozaba del debido reconocimiento ni como profesional, ni como mujer:

Era il periodo della riforma agraria, i braccianti si facevano sentire dai padroni e ci furono scontri nei paesi vicini, pure morti ci scapparono, e lei che faceva le parti dei padroni rischiava assai: anche se era femmina, quelli a nessuno guardavano in faccia e poteva finire ammazzata” [...] “Certo che di coraggio ne

aveva... una femmina non sposata che passa tutta la notte fuori a dormire sola all'umidità, sotto le stelle..." [...] "E chi se la sarebbe mai sposata una femmina che passa tutta la notte fuori!." (Agnello Hornby, 2018: 30-31)

A pesar de que estamos ante una visión literaria de la sociedad siciliana, Simonetta Agnello plasma de manera clara la situación de la mujer campesina en la posguerra: una mujer que debe aceptar el destino que su condición económica, social y sexual le impone.

4. La familia Alfalipe: la representación de la jerarquía en las relaciones familiares y conyugales

La familia Alfalipe constituye un claro reflejo de la sociedad de tipo patriarcal, donde los padres y maridos son quienes toman las decisiones, restando importancia en todo momento a la figura de las mujeres. De hecho, solo tras la muerte de Orazio Alfalipe, Lilla Minacapelli pudo administrar los bienes de la familia y, tras la muerte de esta última, sus hijos Vincenzo y Orazio son los herederos y administradores de los bienes familiares, pero "non seppero amministrare le terre e cominciarono a spendere a destra e a manca. Dopo la guerra i tempi erano ancora difficili, ma quelli spendevano e spendevano, si comprarono belle automobili e tanto altro ben di Dio. Avrebbero dovuto risparmiare, invece i debiti se li stavano mangiando vivi, tanto che dovettero svendere delle grosse proprietà e licenziare alcune persone di casa" (Agnello Hornby, 2018: 29-30). Lo mismo sucedió en este caso: fue gracias a la figura de una mujer, la Mennulara, que las pertenencias de los Alfalipe no fueron malvendidas, sino que fueron invertidas en beneficio de la familia.

Años después, Orazio Alfalipe contrae matrimonio, por voluntad de sus padres, con Adriana Mangiaracina⁷, lo que no le impedía el seguir manteniendo relaciones con otras mujeres:

Aveva accettato di prendere in moglie Adriana Mangiaracina per accontentare i genitori, come peraltro aveva fatto anche Pietro, sposandone la cugina, ma non aveva abbandonato né diminuito il suo attivo interesse per le donne, che chiamava la sua attività venatoria. Aveva uno spiccato senso dell'umorismo e sosteneva che le sue energie erano concentrate sull'incremento demografico dei cornuti e sul risanamento genetico dei roccacolombesi, tra cui predominavano i matrimoni fra consanguinei. In tali situazioni Orazio sapeva come comportarsi. Non soltanto era un amante discreto e considerato, ma seppe mantenere

⁷ Quien tomará el apellido del marido y, en la obra, pasará a ser Adriana Alfalipe.

rapporti di affettuosa connivenza con la maggior parte delle donne sposate con le quali aveva avuto avventure galanti. [...] Orazio era anche un uomo di cultura e interessi vari. Viziato dalla madre, era abituato a soddisfare tutti i suoi capricci e a essere al centro dell'attenzione. [...] era ricercato e apprezzato per la conversazione brillante e la cultura eclettica. Inoltre amava la musica, soprattutto l'opera, e aveva la natura del collezionista. Si dedicava, per brevi intensi periodi, a collezionare tutto quello che lo entusiasmava per poi abbandonarlo per un nuovo oggetto di interesse, come faceva peraltro anche con le donne, dilapidando il patrimonio. (Agnello Hornby, 2018: 96-97)

Como acabo de citar, las relaciones conyugales presentes en la obra están marcadas, en su mayoría, por la infidelidad de los maridos, conocida, pero no compartida por sus mujeres, quienes permanecían al lado de sus maridos y cumplían su rol de madres y esposas para que la familia no estuviese “marcada” por los rumores.

[...] la signora Alfallipe [...] Aveva sopportato con silenziosa dignità i tradimenti dell'avvocato Orazio, che aveva ereditato gli stessi istinti carnali del padre, ma anziché divertirsi con le puttane preferiva indurre in tentazione e peccato mortale le donne di buona famiglia del paese e della provincia. Lei gli era stata moglie fedele e rassegnata, a differenza della suocera che apertamente disprezzava il marito, e aveva incanalato le sue scarse energie nei divertimenti concessi a una signora della sua posizione sociale: le visite pomeridiane fra amiche e il gioco delle carte, lieta di lasciare la cura della casa alla Mennulara, che l'aveva servita con la stessa abnegazione dimostrata nei confronti della suocera. Non faceva male a nessuno, ma neanche del bene. Di lei si diceva soltanto che spendesse troppo in vestiti [...] inoltre da giovane la sua avvenenza aveva fatto godere tanti uomini, lui incluso, senza peraltro indurli a peccare. (Agnello Hornby, 2018: 88-89)

Es evidente que una de las características de la sociedad italiana meridional es la fuerte dependencia a los rumores que puedan llegar a poner en entredicho el honor de una familia: mientras que los maridos son los responsables de que se pueda quebrar la familia, a través de sus comportamientos, son las mujeres quienes cargan con la responsabilidad de apaciguar los rumores y seguir hacia adelante con sus vidas, disimulando la situación en la que viven. Al igual que ocurría entre las mujeres pobres que “heredaban” el trabajo de sus madres, también aquellas mujeres pertenecientes a clases socialmente más poderosas “heredaban” los patrones de comportamiento de sus madres en lo referente de la vida conyugal.

Fruto de este matrimonio entre Adriana y Orazio nacieron dos hijas y un hijo, Lilla, Carmela e Gianni, quienes representaban “la ricompensa delle mamme che educano bene i figli: quelli studiano, si sposano e se ne vanno”

(Agnello Hornby, 2018: 22). Los tres Alfallipe representan las dos variantes de la sociedad meridional: Lilla y Gianni representan aquella parte de la población formada académicamente que acaba por emigrar a otras ciudades donde iniciar una carrera profesional, manifestando cierto rechazo hacia lo que dejan atrás: una Sicilia humilde y compuesta, en su inmensa mayoría, por personas de clase medio-baja. De hecho, Lilla Alfallipe “aveva ricambiato con entusiasmo l’amore di un chirurgo lombardo e si era maritata giovanissima, lieta di lasciare una famiglia senz’anima e un paese senza futuro” (Agnello Hornby, 2018: 133), mientras que Gianni Alfallipe

[...] era un uomo di indole tranquilla. Conduceva una vita serena e regolata, a Catania, con la Giovane e amatissima moglie, anche lei docente universitaria. [...] Soltanto quando si fu lasciato Roccacolomba alle spalle, Gianni riuscì a inquadrare la situazione. Mennù [...] lo spronava allo studio, gli faceva prediche spesso incomprensibili sulle insidie del mondo moderno e sull’importanza della loro posizione sociale, insistendo che doveva fare onore al nome che portava. Tanto che alla fine era stato ben lieto di sfuggire alla opprimente atmosfera domestica per frequentare le scuole superiori in collegio a Catania. Da allora Gianni si era allontanato emotivamente da tutta la famiglia, compresi i genitori: disprezzava l’autocommiserazione e la scarsa cultura della madre, che lo aveva sempre oppresso con il suo attaccamento egoista e ansioso; col padre aveva cementato una reciproca incomprensione. (Agnello Hornby, 2018: 17-18)

Por último, Carmela Alfallipe, representa aquella parte de la población que permanece en sus pueblos natales y que viven constantemente perseguidos por la opinión de los demás. Había contraído matrimonio con Massimo Leone, un hombre marcado por el fracaso de su negocio, y la consecuente pérdida económica, y su adicción al alcohol que lo llevaba a ejercer violencia sobre su mujer, a la que él consideraba que tenía que “tenere al suo posto”.

Con respeto a la relación materno-filial y paterno-filial, la distancia existente entre ambos cónyuges era transmitida a sus hijos, quienes no recuerdan una infancia marcada por el cariño y el arropo de sus padres hacia ellos, ni entre ellos:

Lilla si sentiva sola. Il fratello e la sorella, così diversi da lei, avevano scelto di vivere in mondi lontanissimi dal suo. La madre, fisicamente presente durante la sua fanciullezza e adolescenza, era stata sempre emotivamente distante, una sublime egoista. Da bambina aveva sofferto della sua spiccata predilezione per Gianni, ma ora capiva che questa era un ulteriore peso per il fratello, vittima di un amore materno ottuso e opprimente. Carmela era egoista e fatua come la madre e col matrimonio era caduta socialmente in basso. Suo padre le aveva inculcato l’amore per l’arte, ma non si era mai reso disponibile, quando lei ne aveva avuto bisogno, e aveva trascurato assai anche Gianni e Carmela. I suoi

genitori avevano convissuto sotto lo stesso tetto conducendo in realtà vite separate; le loro esigenze avevano sempre assoluta priorità su quelle dell'altro e dei figli. Però, nonostante i ripetuti tradimenti del padre, si poteva dire che il loro era stato un matrimonio riuscito: Lilla non aveva ricordo alcuno di affettuosità tra loro o verso i figli, ma nemmeno di litigi o disaccordi. (Agnello Hornby, 2018: 125)

Para concluir este apartado, es evidente los roles de género que la autora intenta transmitir en su obra: los hombres están relacionados con cargos de mayor nivel adquisitivo y para los que se requiere un determinado nivel intelectual, mientras que a las mujeres les corresponde el ámbito doméstico y privado, en cuanto son madre, hijas, amantes y sufridoras. En su caso, excepto en lo que respecta al personaje de Anna Chiovano (mujer de Gianni Alfalipe) que es docente universitaria, el resto de personajes femeninos, si bien sean mayoría en la obra, no aparecen caracterizados por la cultura, ni por desempeñar labores destacadas, sino como subordinadas a sus correspondientes maridos.⁸

5. Massimo Leone y Giovannino Ancona: la violencia sobre la mujer

En una sociedad de tipo patriarcal, el poderío que el hombre ejerce sobre la mujer se traduce en violencia y agresión sexual. Simonetta Agnello narra la experiencia de dos mujeres, la misma Mennulara y Carmela Alfalipe, víctimas de violencia y abusos sexuales, reivindicando todas aquellas mujeres que, sumisas al poder de los hombres, debían asumir los maltratos y disimular sus consecuencias físicas y morales en silencio. La violencia de género es tratada a través de su personificación en dos personajes: Massimo Leone, violencia en el ámbito doméstico y Giovannino Ancona, hijo del *capomafia* de Roccacolomba, quien comete abuso sexual hacia una menor de edad.

En el caso de Massimo Leone, como ya he mencionado anteriormente, la frustración que siente por su situación económica lo conduce al consumo de

⁸ En este sentido, el personaje que destaca, es la Mennulara: mujer campesina de familia muy humilde, pese al haber mantenido relaciones con Orazio Alfalipe y tras haber renunciado a sus atributos de mujer sometida, obligatoriamente, a un proceso de esterilización, se despega del ámbito sentimental apareciendo como una mujer fuerte e independiente. En su caso, la trama de la obra toma un giro, haciendo de ella el personaje principal al que se subordina, en cierta medida, el mismo Orazio Alfalipe quien, a través de una carta, desnudará sus verdaderos sentimientos hacia Mennulara, sentimientos que no aceptó públicamente puesto que no eran bien considerados para un hombre de su clase social. Otro hecho que demostraría hasta qué punto era importante el *honor* no solo a nivel familiar, sino también a nivel social.

alcohol y a cometer abusos sexuales, siendo víctima de esta su mujer, Carmela Alfalipe, quien se presenta como un personaje privo de la capacidad de tomar decisiones si no obtiene, previamente, el expreso consentimiento de su marido. En cuanto a la vida de Massimo, sabemos que era “unico figlio maschio di un piccolo commerciante di legnami, in pochi anni aveva portato la ditta di famiglia sull’orlo del fallimento. [...] Il matrimonio con Carmela Alfalipe era stato un grosso colpo di fortuna [...] Massimo tradiva Carmela regolarmente, e per giunta la malmenava” (Agnello Hornby, 2018: 100). Desde los comienzos de la relación entre Massimo y Carmela, la Mennulara se opone a ese enlace, puesto que ya había individuado indicios de violencia de género, de hecho “Durante un bisticcio, la notte di Capodanno, forse perché aveva bevuto molto, un pugno diretto al seno di Carmela le era andato a finire sul collo procurandole un grosso livido. Carmela aveva cercato di nascondere con una sciarpa, e lui stesso le aveva regalato un bel foulard di seta per farsi perdonare, ma quella strega che tutto vedeva e sapeva se n’era accorta” (Agnello Hornby, 2018: 21-22). Desde entonces, la Mennulara se había dado cuenta de que Carmela era una mujer capaz de esconder su sufrimiento, por lo que prohibió la entrada de Massimo en la casa de los Alfalipe mientras que ella estuviese presente.

El hecho de que la violencia física fuese silenciada por parte de la mujer, lleva a Massimo a ir más allá, pasando de la agresión a la violación:

Quando tornava a casa ubriaco con una incontrollabile voglia di rifarsi contro Carmela della rabbia che lo mangiava vivo e del senso di inadeguatezza che lo torturava, anziché prenderla a legnate la possedeva con violenza, le si svacantava dentro fino alle viscere. Dopo essersi spremuto tutto l’odio e il risentimento che nutriva contro il mondo, riusciva a trovare riposo, disfatto ma sazio accanto alla moglie tramortita. Quel rito in realtà era diventato quasi gradevole per entrambi. Carmela lo aveva interpretato come un ritorno alla passione e prova d’amore, nonostante l’intenso dolore fisico. (Agnello Hornby, 2018: 22)

Incluso en este caso, la condición de sumisión de las mujeres llegaba a tales extremos que veían en la violación un sinónimo de pasión, la posesión del marido como un signo de amor hacia ellas. Un signo que, pese al dolor, seguían aceptando y escondiendo.

El caso de Giovannino Ancona se refleja no sólo el abuso sexual, sino también el abuso de poder, en cuanto era el hijo del *capomafia* y nadie osaría llegar a delatarle, ni denunciarle. Giovannino era consciente del poder que le confería ser el hijo de don Vincenzo Ancona y, al tratarse de un joven, disfrutaba de ese poder y lo usaba para su propio beneficio. Tal sentimiento le

llevó a abusar sexualmente de una joven recogedora de almendras cuando esta sólo tenía trece años:

Quella mattina di maggio erano scesi a cavallo nel grande mandorleto del principe [...] I bacchiatori frustavano i rami dei mandorli con bacchette flessuose [...] li seguiva la squadra di mennulare che raccoglievano le mandorle carponi [...] Quel giorno don Vincenzo ebbe l'infausta idea di lasciare il figlio con i raccoglitori che lavoravano attorno alla masseria [...] Verso le due fu raggiunto da un contadino della masseria [...] Entrarono nella casa del contadino, e solo allora gli fu raccontato in dettaglio l'accaduto [...] nel pagliaio, che fungeva da dormitorio per le mennulare [...] Videro un groviglio di gambe e braccia, Giovannino Ancona era buttato sulla paglia, i pantaloni calati, addosso a lei, che si dimenava e tirava calci, tanta era la sua foga che non notò il loro arrivo [...] da quando gli avevano strappato di dosso suo figlio era riuscita soltanto a farla entrare nella sua stanza da letto dove si era gettata a terra, gemeva e basta, era ancora imbrattata di sangue nelle vesti e tra le cosce. La poveretta era terrorizzata e non voleva incolpare il figlio di un capomafia di un atto tanto vile quanto inusitato in un mafioso. (Agnello Hornby, 2018: 191-194)

La violación, como ya he dicho anteriormente, es una demostración del poder que Giovannino poseía, incluso una demostración de la diversidad social existente para ambos: Mennulara era una adolescente pobre que trabajaba para poder cuidar de los miembros de su familia y la miseria la conduce al engaño, pues Giovannino se aprovecha de su pobreza para ofrecerle comida y violarla.

No obstante, el código de los *nomini d'onore* no admitía tal comportamiento por parte de sus miembros, lo que deshonra a quien comete la violación, al igual que a su familia. La mujer, lejos de ser defendida incluso en esta condición, es obligada a mentir y reconocer que se trata de una relación con expreso consentimiento por ambas partes a cambio de un puesto de trabajo que la sacase de la miseria. La agresión y el abuso sexual, por tanto, debían ser respondidos con la *omertà* por parte de las mujeres.

6. Conclusiones

De esta obra de Simonetta Agnello Hornby es de agradecer la difusión, en cierta medida, de la situación de la mujer perteneciente a la clase baja en una época contemporánea a la nuestra. A través de la narración y la introducción de elementos de historia externa, es posible ver cómo la clase social y el poder económico eran determinantes en la vida social siciliana. Otro factor de igual o, quizás, mayor importancia es la *honra*, característica sobretodo del género masculino que “castigaba” a las mujeres, quienes estaban obligadas a la aceptación de situaciones que afectaban a su salud física y moral y a silenciar las mismas para defender el honor de una familia patriarcal cuyo poder residía en padres y maridos.

Referencias bibliográficas

- Abbot, Pamela y Wallace, Claire (1997). *An introduction to Sociology. Feminist perspectives*. Nueva York: Routledge.
- Agnello Hornby, Simonetta (2018). *La Mennulara*. Milano: Feltrinelli.
- Anderson, Bonnie S. y Zinsser, Judith P. (1991). *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica.
- Duby, Georges y Perrot, M. (1993). *Historia de las mujeres: El siglo XX*. Madrid: Santillana.
- La Torre, Pio (1973). Lotte agrarie in Sicilia dal 1944 al 1955. *Quaderni Siciliani*. Volumen 1 (2), pp.53-62.
- Pietrancosta, Fausto (2010). Alle origini della Sicilia contemporanea. Il secondo dopoguerra tra separatismo e vocazione autonomista: contesto storico e riflessi politico-istituzionali, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea. Dossier : Luoghi e non luoghi della Sicilia contemporanea: istituzioni, culture politiche e potere mafioso*. Volumen 3 (2). Recuperado de http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2010/07/PIETRANCOSTA_origini_dossier_3.pdf Consultado 03-09-2018.
- Villari, Rosario (1974). *Il Sud nella storia d'Italia*. Bari: Laterza.

ENTRE LA IDENTIDAD Y EL MITO: LOS PERSONAJES FEMENINOS EN *NOMI DI DONNA* DE GIANLUCA PIROZZI

Victoriano Peña
Universidad de Granada

Resumen:

La narrativa de Gianluca Pirozzi concede un espacio privilegiado a los personajes femeninos, una presencia que, esbozada apenas en su antología de relatos *Storie liquide* (2010), se manifiesta seguidamente corpórea y múltiple, plagada de destellos y matices, en su novela *Nell'altro* (2012), para acabar erigiéndose en protagonistas absolutos en su última obra, *Nomi di donna* (2016), una variopinta galería de trece narraciones con nombres de mujer, que entre el mito y la realidad, logra componer un mapa, sensitivo y real, de la densidad vital del universo femenino, del que Pirozzi, siendo asombrado testigo, no renuncia a ser también imaginativo intérprete.

Palabras clave: Gianluca Pirozzi, narrativa contemporánea, mujer, identidad.

Acorde con la propuesta temática de este Congreso, *Nomi di donna* es un producto literario donde una voz masculina, Gianluca Pirozzi, intenta indagar, con enorme sinceridad y perspicacia, en la idiosincrasia femenina dando vida a trece mujeres, cuyo nombre, de forma premeditada o no, condicionará sus peripecias vitales, aportando desde la singularidad de cada una de ellas, una visión multiforme de la condición femenina en la actualidad, partiendo del dato real, de la figuración mítica o de la pura invención fabulosa. Una iniciativa bastante excepcional en el panorama literario italiano contemporáneo: un hombre, un escritor, que se propone “raccontare le donne”, mediante la exploración literaria del ser “più osservato, vivisezionato, ritratto, studiato, del pianeta: le donne hanno nomi diversi, ma tutte sono accomunate da un'unica voce, quella della loro millenaria (in)subordinazione (mentale, fisica, ideologica, che sia) [...] Queste donne sono un campionario, tutte le altre, un paradigma” (Distefano, 2016).

Nomi di donna es, como lo ha definido su autor, un “romanzo di racconti”, en el sentido de que, a pesar de la individualidad y la autonomía de cada relato, existe una serie de vínculos y correspondencias entre sus protagonistas, de manera que, en su conjunto, se podría afirmar que está concebido, y así podría ser leído y analizado, como una sola narración. Cada una de estas historias de mujeres se presenta solo aparentemente autónoma, pues, a pesar de desarrollarse “con tempi, ambientazione e punti di vista diversi”, en realidad ha sido proyectada y escrita “come parte di un disegno più ampio che potrebbe [...] appartenere anche ad una

sola donna” (Della Torre, 2016). De ahí, la importancia del título de esta obra, *Nomi di donna*, un sintagma conciso que, analizado a la luz de las palabras de Pirozzi, revela el objetivo literario del escritor: su núcleo, *Nomi*, cuya función retórica casi metonímica, no designaría tanto la pluralidad de caracteres femeninos que se suceden en el libro, cuanto las muchas personalidades que conviven en una sola “donna”.

Por otra parte, las singularidades de cada uno de los relatos sobre mujeres distintas, centrados en la especificidad vital de cada personaje femenino, que a veces se encuentran incluso en las antípodas sociales y culturales del otro, se entretejen y se traban entre sí no solo a través de sus eventuales relaciones, sino en esa especie de “epifanie identitarie”, referidas a un momento vital extraordinario y singular, “vere e proprie illuminazioni nella vita delle singole protagoniste”, que, como reconoce su autor, experimenta cada una de ellas en un momento dado y que él ha intentado literariamente “cogliere proprio negli istanti che immediatamente precedono o accompagnano questa illuminazione” (Della Torre, 2016). Así pues, las protagonistas de este libro coral mantienen entre sí, en su inmensa mayoría, una serie de conexiones, ya sea familiar, de amistad o de carácter amoroso, que, de alguna manera, las unifica a nivel argumental haciendo del libro, a pesar de su variedad, un “corpo unico”, que se refuerza además por el hecho estructural de haber reunido todas estas historias alrededor de un eje temporal: el transcurso de un día, que es, en verdad, un día irreal, una entelequia temporal, pues no responde a un día concreto de un año determinado ni transcurre en un espacio único. Se trata, pues, de una “finta unità temporale e spaziale”, que el autor admite haber ideado como un juego con el lector. El libro abre con la sección “All’aurora”, que reúne las historias de Monica y Stella, y cierra con “Di notte”, que es la fracción del día que agrupa a Galatea, Louise, Bianca y Giovanna, que no por casualidad, es la más anciana del conjunto de las trece heroínas que protagonizan esta obra. Entre estos dos polos temporales, se coloca “Di giorno”, que acoge a Nadia, Clara, Agata y Edda, y “Al tramonto”, donde transcurren las existencias absolutamente dispares de Diana, Fabiana y Aristeia, aunque dos de ellas hayan compartido sus vidas, en momentos muy alejados entre sí y en situaciones muy diferentes, con el mismo hombre.

Como se nos revela en el título, *Nomi di donna* concede el protagonismo absoluto al nombre, que, en cierto modo, unge al personaje de un sentido existencial que lo acompañará desde la cuna. Se trata de una licencia literaria (que, por otra parte, no va a funcionar de manera definitiva en todas las protagonistas), cuya clave interpretativa se encuentra en el último relato, cuando Giovanna, la vieja profesora de filosofía, que es además el personaje que tiene un

mayor número de vínculos con el resto de mujeres del libro (si bien de escaso espesor narrativo), en el diálogo que mantiene con su hermano Sandro, afirma:

«Che importanza hanno i nomi perciò?».

«I nomi hanno importanza... io non mi chiamo Giovanna a caso e tu non sei Sandro a caso!».

[...]

«Voglio dire che probabilmente ciascuno di noi due, per il fatto di avere il nome che abbiamo, è qualcosa in più e, al tempo stesso, in meno di quel che sarebbe stato se come dici tu io fossi stata Monica e tu Gianni o altri. I nomi, Sandro, non sono un dettaglio da poco o una casualità! È vero, non ce li scegliamo, al massimo tentiamo di adattarli storpiandoli con diminutivi o surrogati, ma sta a ciascuno di noi dargli il senso che ogni nome reca in sé e a riempirli dei nostri significati e del nostro modo di essere con la nostra vita» (Pirozzi, 2016: 163).

Con esta premisa narrativa¹, Gianluca Pirozzi concibe su particular galería de personajes femeninos, que inicia su itinerario “All’alba”, con Monica y Stella, dos mujeres que, desde experiencias vitales muy distintas, intentan redefinir su lugar en el mundo, enfrentándose solas a la dura superación de su particular duelo por la pérdida de su marido y de su padre, respectivamente. Monica, cuyo nombre alude a la soledad del personaje (de hecho, deriva del griego antiguo “monos”, que significa solitario, uno solo) es una viuda joven que, como solía hacer con su marido, Carlo, sale a correr todas las mañanas por el paisaje urbano de los parques romanos de Villa Ada y Villa Glori. El vínculo emocional con su marido sigue muy vivo, hasta el punto de llegar a sentir emocionada su presencia y su voz reconfortantes que la animan a seguir en los momentos de desfallecimiento. Esa madrugada va a ser distinta ya que, de improviso, se encuentra un tigre en mitad de la calle, desencadenándose un momento de convulsa tensión en la que la mente de la corredora, que ahora se ha detenido y mira fijamente a la bestia, intenta en milésimas de segundo procurar la propia supervivencia. El tigre, que podría ser la metáfora del miedo y la angustia que la pérdida del marido impone a la resistencia vital de Monica, huye con la misma celeridad con la que apareció, despejando así el camino a casa. Más adelante sabremos que no se trataba de un espejismo ni de un sueño, sino que ese tigre se había escapado del circo de los padres de Nadia y de Galatea, otras dos destacadas protagonistas de esta obra.

¹ De hecho, el escritor reconoce en una entrevista, que si bien un nombre no puede influir en la vida de una persona, sí es cierto que reviste “un significato speciale nella vita di ciascuno di noi. Il nome è qualcosa che ci vien dato da quando veniamo al mondo e ci accompagna fino alla fine e, spesso, è l’unica cosa che ci sopravvive” (Breviglieri, 2016).

Por su parte, Stella que, como su nombre indica, se mueve en la noche con luz propia, accede sin mucha convicción a pasar unos días de vacaciones en las playas del Argentario, en los pueblos de Orbetello y Porto Ercole, donde, en sus salidas nocturnas para calmar el desasosiego vital que le atenaza por la muerte de su padre, se topa en la noche con una forma misteriosa y resplandeciente, que no es otra cosa que la escultura marmórea de una medusa que reproduce el grito de la famosa tabla caravaggiesca “Scudo con testa di Medusa”, que cuelga en las paredes de los Uffizi en Florencia. Esa piedra luminosa, que Stella inspecciona comprobando sorprendida su extraña templanza, es el monumento que se alza en recuerdo de la muerte que le sobrevino en esta localidad toscana al pintor Caravaggio en su huida de Roma, produciéndole una tristeza profunda a nuestra protagonista al relacionar la prematura muerte del desdichado pintor con la de su padre, que sucumbió a un cáncer de hígado con tan solo cincuenta años.

El tigre que se cruza desafiante en el camino (y en la vida) de Mónica, liga este personaje a las hermanas Nadia y Galatea. Esta última, que no por casualidad le ha sido adjudicado el nombre del mito griego, es, como su madre, una acróbata circense que arriesga su vida en números que prepara con minuciosidad casi matemática, disponiendo su cuerpo en complicadas escenografías sobre un cable, expuesta temerariamente al vacío, con acrobacias realizadas a una altura que supera los cincuenta metros, con las que recorre el mundo actuando en multitudinarios espectáculos de Las Vegas a París. Cuida además de su madre, una experimentada trapecista que ahora deambula por su casa y por la vida víctima de una incipiente demencia senil, que la tiene relegada en una realidad paralela, un deterioro mental que avanza sin freno y que, en parte, tiene su origen en el fuego que devoró su circo y con él (al menos así lo cree ella equivocadamente) la vida de su primogénita, Nadia. Galatea, harta, como la homónima deidad griega, de desafiar a los dioses y a sí misma, poniendo su vida en peligro en ejercicios acrobáticos cada vez más arriesgados que la llevan al límite de sus posibilidades físicas, decide cambiar de actitud y reconducir su carrera a lo que le permiten las circunstancias reales, sin ir más allá, aceptando sus nuevas limitaciones. Una decisión sabia, que evidentemente hace honor a su nombre: en psicología se conoce como el efecto Galatea, el propósito personal de alcanzar las metas propuestas manteniendo alto el nivel de autoexigencia. En esta ocasión, nuestra protagonista revierte a su favor su actitud vital, especialmente a raíz de un accidente en la ciudad de Los Angeles que casi le cuesta la vida cuando realizaba un ejercicio imposible consistente en apoyarse solo con la barbilla sobre un cable sostenido por dos grúas a una altura desorbitada: “Una cosa [...] l’ho detta a me stessa e cioè che per quanto è vero che mi chiamo Galatea, avrei dovuto finalmente prendere una decisione

per me, per me stessa. Ed è quello che ho fatto: adesso il mio corpo lo piego e lo tendo fino a quello che sono i suoi limiti e non più fino alla soglia che ha posto la mia mente. Oltre quei limiti, Galatea non ci andrà più. Mai più” (Pirozzi, 2016: 135).

Por su parte, la hermana, Nadia, tras su precipitada huida aprovechando la confusión del grave incendio del circo de sus padres, al que ya hemos aludido, “per sfuggire al destino che la vita le aveva riservato facendola nascere in una famiglia di artisti circensi” (Pirozzi, 2016: 44), había terminado en París, como reconocida “*femme de chambre* dell’Hotel Passy Eiffel” (Pirozzi, 2016: 43) y responsable directa de las plantas donde se encuentran las diez *chambre de luxe*, “cioè quelle dove non si pernotta con meno di duecentocinquanta euro – esclusa la prima colazione” (Pirozzi, 2016: 44). Tras la fachada impoluta de mujer perfeccionista y eficaz que admiran los clientes vip del hotel, Nadia esconde una pasión o una desviación del carácter: vestirse con la ropa de marca de las huéspedes ricas del hotel cuando ellas no están y salir a pasear por la calles de París, distinguida y distante, ajena al mundo que transcurre a su alrededor y del que ella forma parte desde su elegante ficción, desde su fría impostura; ella que se resiste a la normalidad mediante la inocua transgresión de dotarse de otra personalidad ante los demás con la distinción efímera que proporciona la máscara del lujo ajeno:

Se qualcuno adesso la osservasse col suo passo controllato ma sicuro, mentre sfila rapida lungo il marciapiede, stando attenta agli incroci e alle viuzze laterali, pronta a schivare con fiera eleganza gli altri passanti [...] fino a raggiungere la scala del *métro* alla fermata La Muette, per scomparire definitivamente nel sottosuolo, potrebbe pensare ad una arancia [...] caduta dalla cassetta dove era ordinatamente sistemata ad altre identiche arance; un’arancia che rotola con velocità crescente [...] diretta ad un altrove lontano dal proprio prevedibile destino di ordine e di quiete (Pirozzi, 2016: 55).

Como en el caso de Galatea, el nombre de Diana, adjudicado a otro personaje relevante del libro, guarda evidentes ecos identitarios con la diosa romana de la caza. Como Diana cazadora, nuestra protagonista ve a las personas solo bajo la apariencia de una animal concreto, una práctica, casi un hábito (que después se volverá una obsesión, una patología) que empezó a la edad de nueve años y que con el paso del tiempo, se fortaleció con inusitada rapidez afectando a los variados individuos que la rodeaban, desde amigas a vecinos y demás: “le sono via via apparsi tutti, proprio tutti, con fattezze animali. Non animali qualsiasi o apparteneti ad unica specie, ma, al contrario, ciascuno di una razza precisa e ben distinguibile” (Pirozzi, 2016: 95):

Vittoria, ad esempio, che sarebbe diventata la sua migliore amica [...] e compagna di giochi, le è sembrata istantaneamente una piccola capra [...] A diciannove anni [...] fu a lungo combattuta se accettare il ruspante corteggiamento di Claudio, in tutto e per tutto simile a un bracco tedesco [...] oppure cedere alle avances di Filippo, da subito stagliatosi dinanzi ai suoi occhi come un vero e proprio delfino [...] E identico ad un pinguino apparve ai suoi occhi Giulio [...] vedendolo nuotare a fianco di Giuseppe (Pirozzi, 2016: 95-100).

Diana pondrá en práctica sus dotes de hábil cazadora sin escrúpulos al verse “amenazada” por su psicólogo, el doctor Carlo Vinti, cuando, en una de sus sesiones, este se le revela, con absoluta nitidez, como “un enorme corvo nero”, que en vez de prestar atención a su relato como había hecho siempre, ahora, en cambio, de manera sospechosa y amenazadora, “rimane in una attesa perplessa come se fosse Diana a dover dire o fare qualcosa” (Pirozzi, 2016: 103). Por esta razón, la enferma se transforma, como su nombre prescribe, en implacable cazadora: antes de salir de la consulta de manera irritada y precipitada por el desagradable descubrimiento de la “verdadera” naturaleza de Vinti, se dirige hacia el terapeuta de manera resolutiva e impetuosa para proteger su existencia y poner orden en la naturaleza: “le basta sollevare con rapidità in alto la scultura di marmo poggiata sulla piccola étagère accanto alla libreria, per sferrare un solo, deciso e violentissimo colpo, al quale i riflessi pronti di quel volatile dal piumaggio rilucente non riescono a far fronte” (Pirozzi, 2016:103).

De tintes mucho más trágicos y ligados a la crónica periodística que nutre sin restañó la descarnada realidad social de nuestro tiempo, son las narraciones de Aristeia y Ágata, de nuevo dos hermanas que, en esta ocasión, a causa de la muerte prematura de su madre, crecen solas junto a su padre, quien, a pesar de ser un hombre cultivado y de transmitir a sus hijas su amor por la poesía clásica, no dudó en someterlas a abusos sexuales continuados desde muy corta edad. Aristeia, que seguramente recibió este nombre, alusivo a Aristeo (dios menor de la mitología griega protector del campo y de las abejas) a causa de la pasión que el padre sentía por los clásicos, y que posiblemente solo aluda a las flores (como se puede deducir de la ilustración de Garesio que acompaña al relato), no fue realmente consciente de estos abusos hasta que fue una mujer adulta. Aristeia es prostituta, un hecho que no puede pasar desapercibido a la hora de localizar el origen de su nombre, pues en la obra maestra que el poeta griego Kostas Varnalis escribió en 1922 bajo el pseudónimo de Dimos Tanalias, *O fos pou kaiei* (Το φως που καίει), algo así como “La luz ardiente”, Aristeia será una de las protagonistas de la segunda versión (1933) de este

poemario², concretamente en la sección denominada “Prostituta”, en la que desaparece la cantante meretriz de la versión original de 1922, sustituida por dos nuevos personajes, Aristeia y el Mono (Yatromanolakis, 1996: 157).

En la obra de Pirozzi, Aristeia muere carbonizada en la roulotte donde vendía su cuerpo en un descampado junto a la salida de la autovía en Settebagni (un lugar conocido, en los alrededores de Roma, porque en él se ejerce la prostitución callejera) en extrañas circunstancias de evidente índole criminal. Esta vez será la voz masculina narrante de un cliente enamorado de Aristeia, Ottavio, quien confía al lector su idilio imposible con la prostituta y el final trágico de su amada. Transcurridos diez años desde la desaparición de Aristeia, Ottavio aparece de nuevo (el único personaje masculino que enlaza dos historias) como pareja de Diana, la asesina psicópata que, como hemos comentado más arriba, matará a su “psicólogo-cuervo” de un golpe seco en plena consulta y con la que Ottavio (consciente de que su verdadero amor fue la misteriosa y culta prostituta, que a menudo le recitaba de memoria párrafos de un cuento de Verga o alguna octava de la *Gerusalemme Liberata*), mantiene una relación que, en general, “apparte quella sua fissa per gli animali” parece “filare bene” (Pirozzi, 2016: 123), desconociendo, como sí saben, en cambio, narrador y lector, que Diana está llamada a desencadenar una tragedia.

Como su hermana, Ágata será también otra víctima de la violencia de género, en este caso doméstica. En el relato Pirozzi narra magistralmente, dando de nuevo la voz al protagonista masculino, al asesino, su marido Ezio, que cuenta al comisario cómo acabó con la vida de su mujer asestándole treinta puñaladas. Acorde con su carácter de víctima, el nombre de este desgraciado personaje remite al martirologio cristiano, puesto que Santa Ágata (Águeda) murió mártir en Catania en el 251 d. C. a causa de las persecuciones contra los cristianos decretadas por el emperador Decio (de hecho es la patrona de esta ciudad y de toda Sicilia, y se considera además patrona de las mujeres, en general) tras ser sometida a terribles torturas físicas que terminaron con la amputación de sus pechos y con su muerte terrible en la hoguera.

Es sintomático que sea Fabiana el único relato en el que el personaje protagonista femenino narra su peripecia en primera persona, algo que en el resto de relatos sólo se había producido, como hemos señalado anteriormente, con las voces masculinas de las dos narraciones apenas comentadas, Aristeia y Agata. Tiene su explicación en el hecho de que Fabiana es una maestra transexual, que, aunque conserva su nombre de mujer como título del cuento, en realidad esta no

² Una de las obras más importantes de la literatura griega moderna, el poema de Varnalis, publicado en Alejandría, es un diálogo apasionante entre el dios Prometeo y Jesucristo, que ha trascendido en los últimos años por la exitosa adaptación teatral de Vasilis Kolovos, que se representó en los grandes escenarios del mundo bajo el nombre de *The Burning Light*.

es ya su identidad. De hecho, Fabiana es un nombre inexistente, vacío de contenido, desde el momento en el que el relato comienza con la orgullosa afirmación de la nueva identidad tras el cambio de sexo: “Non mi chiamo più Fabiana: dal 12 maggio di quest’anno il mio nome è Andrea” (Pirozzi, 2016: 109). Es de nuevo una voz masculina la que narra la “desaparición” o la “aniquilación” de un personaje femenino que, tras un matrimonio fracasado, de veinte duros y largos años de ocultamiento y con la ayuda de una psicoterapeuta, se esfuma durante unas vacaciones en París. Por cierto, Fabiana se hospedó en el hotel Passy Eiffel, donde trabajaba Nadia, “uno di quegli alberghi di lusso, a pochi passi dalla torre Eiffel, lungo una via piena di boutique alla moda” (Pirozzi, 2016: 113).

Un comentario aparte merecen los personajes femeninos que realizan tareas de tipo intelectual o artístico, entre las que se encuentra Edda, la traductora que trabaja en la ONU en Suiza y vive con su compañera Elisabeth, traductora a su vez, descendiente de chinos por parte materna y de ingleses e indios por parte paterna. Edda, obsesionada con sus “incubi linguistici” derivados de su trabajo (así se lo confesará a su compañera de vida y de profesión pidiendo comprensión y consejo), teme que el caos lingüístico entre los cuatro idiomas que domina y que ahora se encuentra todavía en un estado incipiente, se apodere de su mente desembocando en la angustiosa “confusio” babélica, que, en su caso, se manifestará en una repetición obsesiva de conceptos en las cuatro lenguas con las que trabaja, que no cesará ni cuando le anuncien la muerte imprevista de Elisabeth a causa de un paro cardíaco en el despacho de Sandra, la coordinadora de la oficina de traducción: “Edda ha preso a ripetere mentalmente, parola dopo parola, prima in francese, poi in spagnolo, in tedesco e, quindi, in italiano, ogni singola frase di quel concitato e tragico messaggio d’addio: *Elle est morte! Ella morì! Sie starb! Lei è morta!*” (Pirozzi, 2016: 88).

Sorprendentemente, Edda no tendrá ninguna relación con otros personajes del libro, como le ocurrirá también a Clara, un magistral relato, de singular autonomía estilística en el conjunto de la obra, en gran parte de carácter biográfico, en el que Pirozzi realiza un retrato emocionado, e intuyo que veraz, de la infancia de su madre, la ceramista Clara Garesio, y del despertar de su pasión por la belleza y su amor por el trabajo bien hecho, situando ya el germen de sus capacidades artísticas en la sastrería de los abuelos turineses, donde la niña pasaba largas horas jugando con los diferentes colores y texturas de los materiales textiles. Como el resto de personajes de esta obra, Clara tendrá también una costumbre extraña de la que su hijo hace partícipes a los lectores: la de dormir desde pequeña con “alcune cose a lei care”, manía que continuará practicando hasta su muerte (una licencia literaria esta última, pues, afortunadamente, Clara Garesio vive y sigue engrosando con excelentes trabajos su carrera artística). Incluso cuando se casó, se llevaba a la cama, con el permiso del marido (y esto es una generosa

confidencia), un “campionario di oggetti” que iba cambiando con el tiempo, hasta el último hallazgo de la hija, Piera, al retirar las sábanas de lecho donde acababa de expirar su madre y encontrar “la scatola di legno intarsiato”, en la que la artista guardaba:

il libricino delle Sacre Scritture, illustrato con miniature finissime; la foto della stessa Piera bambina con indosso il costume da olandesina; la locandina ripiegata di una mostra in cui Clara, settantenne, posa dinanzi ad uno dei suoi ultimi lavori in terracotta, donato alle Nazioni Unite; ed un flaconcino con l'ossido di manganese –il colore per la ceramica di cui Claretta si era sempre servita, preferendo quel blu a tutti gli altri colori” (Pirozzi, 2016: 64).

Otra historia de artista se desarrollará bajo el nombre de Louise, una escultora americana (es inevitable, por tanto, pensar que Pirozzi en un guiño intelectual se apropia del nombre de Louise Bourgeois), que en la madurez de su carrera artística, viajará a la India y descubrirá el potencial creativo de una niña, Sonia, a la que rescata de la pobreza llevándola consigo a Nueva York, donde acabará desarrollando plenamente su actividad artística. En el tapiz donde se tejen las relaciones de las diversas mujeres del libro, Louise es amiga de Giovanna, la vieja profesora de filosofía, que habría debido acompañarla a Mumbai como estaba planeado y como la ha acompañado al resto de los viajes que han hecho juntas desde que se conocieron en la Bienal de Venecia y se hicieron amigas inseparables. Y a su vez Stella conoce a Giovanna, porque, desde que decidió matricularse en Filosofía en la universidad, asiste a sus clases particulares. De esa relación conoce a Bianca, la inmigrante negra que es trabajadora doméstica y que le echa una mano a menudo a Giovanna en las tareas de casa. El juego verbal de llamar Bianca a una inmigrante negra (como reconoce el propio autor con cierta ironía, “il suo nome [...] è un ossimoro”) tiene mucho que ver, aunque no lo parezca, con la identidad del personaje, pues en su lengua con este nombre “si fa riferimento alla purezza dello spirito e alla forza d'animo” (Pirozzi, 2016: 153).

Nomi di donna, lejos de pretender “mitizzare la figura femminile” ni arrogarse el propósito utópico de “riuscire a descriverne la mutevolezza e totalità delle espressioni del suo mondo” (Della Torre, 2016), acerca al lector, desde la narración vibrante de un escritor comprometido, a temáticas de indudable interés y actualidad, “una minima rappresentazione di quello che”, en palabras de Pirozzi, “può voler dire esser donna oggi”, como puede ser la violencia machista, la inmigración, la prostitución, la transexualidad, dando un lugar privilegiado a las mujeres, no solo a las “voci forti, indipendenti, da protagoniste”, sino también deteniéndose en los detalles que “sono poi ciò che rende questi racconti verosimili: al lettore vengono offerti difetti, dubbi, piccole

manie [...] e, soprattutto, tanto passato, tanto *background*. Questi racconti sono piccoli capolavori che da soli valgono la lettura del libro” (Valentini, 2016).

Referencias bibliográficas

- Breviglieri, Teresa (2016). “Intervista a Gianluca Pirozzi scrittore”. *I gufi narranti*. Recuperado de <http://igufinarranti.altervista.org/intervista-a-gianluca-pirozzi-scrittore/>. Consultado: 27-07-2018.
- Della Torre, Caterina (2016). “La parola agli uomini: *Nomi di donna*”. *Dol's Magazine*. Recuperado de <http://www.dols.it/2016/07/21/nomi-di-donna/>. Consultado: 01-08-2018.
- Distefano, Daniela (2016). “*Nomi di donna*: Gianluca Pirozzi e le straordinarie donne della porta accanto”. *Chronicalibri*. Recuperado de <http://www.chronicalibri.it/?s=pirozzi>. Consultado: 19-07-2018.
- Pirozzi, Gianluca (2016). *Nomi di donna*. Roma: L'Erudita.
- Valentini, David (2016). *Nomi di donna* di Gianluca Pirozzi. ‘900 letterario. Recuperado en: <http://www.900letterario.it/autori-emergenti/nomi-donna-gianluca-pirozzi/>. Consultado: 31-07-2018.
- Yatromanolakis, Yorgis (1996): “The Prometheus myth in modern Greek poetry and drama: an outline and two examples” (151-159), en Peter Mackridge (Ed.). *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry: Essays in Memory of C.A. Trypanis*. Londres: Frank Cass.

REMEMORANDO EL MITO DE EMILY BRONTË: PENURIAS SUEÑOS, TRIUNFOS Y DERROTAS

Ana Pérez Porras
Universidad de Jaén

Resumen

Wuthering Heights (1847) no fue ignorada por la crítica contemporánea, pero sin duda, causó una profunda sensación de asombro e incertidumbre en el momento de su publicación. Aunque la novela no alcanzó un éxito rotundo en ese momento, hoy día, es internacionalmente conocida. El propósito de este estudio es mostrar cómo Brontë pudo ser capaz de transmitir y exponer en su única novela *Wuthering Heights* (1847) un conflicto social y decisivo en la época victoriana como el derivado de la lucha de clases sociales, acompañado de todo un documentado marco legal y social.

Palabras claves Emily Brontë, mito, *Wuthering Heights*, Heathcliff

1. El mito de Emily Brontë

En una sociedad donde la literatura era un campo vetado para las mujeres, es admirable el comportamiento de Emily Brontë (Thornton, 1818 - Haworth, 1848), que, deseosa por transmitir sus inquietudes literarias, se enfrentó a un mundo donde el papel de la mujer estaba muy limitado. Recordemos que la mujer en la época victoriana debía delimitarse a ser el famoso *Angel in the House*¹, puesto que el mínimo intento por cultivar su intelecto más allá de las habituales tareas domésticas violaba el estricto orden de la naturaleza. Desde su publicación en 1847, *Wuthering Heights* logró captar la atención de la crítica² se consideró una novela desagradable, ruda, de personajes diabólicos, pasiones violentas y destructivas, cruel y, por ende, inmoral (Pajares Infante, 2007: 56). Como ejemplo, podemos citar la reseña de *The Examiner*, fechada el 25 de diciembre de 1847. Según Kindelán (1989: 409) se trata de una de las que se encontraron en el escritorio de Brontë tras su fallecimiento en 1848. En concreto, esta hace referencia a la crueldad de Heathcliff: “The hardness, selfishness and cruelty of Heathcliff are in our opinion inconsistent with the romantic love that he is stated to have felt for Catherine Earnshaw (*The Examiner*, 25 diciembre 1847, citado en Petit, 1973: 28-29). La reacción que los

¹ El término *Angel in the House* hace referencia a la obra principal del poeta Coventry Patmore (1823-96), titulada *The Angel in the House*.

² Véase Kindelán Echevarría (1987).

críticos tuvieron fue de gran asombro, de una perplejidad absoluta ante el espectáculo de una historia de amor tan apasionada, que al parecer rebasaba los límites impuestos por la moral ortodoxa reinante en la época victoriana. Cuando se publicó la novela no fue, en general, bien aceptada por la sociedad victoriana inglesa cuyas normas del decoro, salvando la distancia histórica, tenían bastante en común con las de la dictadura. Se consideró la novela desagradable, ruda, de personajes diabólicos, pasiones violentas y destructivas, cruel y, por ende, inmoral (Pajares Infante, 2007: 56). La reacción que los críticos tuvieron fue de gran asombro, de una perplejidad absoluta ante el espectáculo de una historia de amor tan apasionada, que al parecer rebasaba los límites impuestos por la moral ortodoxa reinante en la época victoriana. Se ha mantenido la creencia de que *Wuthering Heights* (Brontë, 1847) fue ignorada por la crítica contemporánea, lo cual no es verdad. Lo que sí se puede deducir en relación a las críticas es que, sin duda, causó una profunda sensación de asombro e incertidumbre. Es destacable mencionar que, aunque la novela no alcanzó un éxito rotundo en el momento de su publicación, hoy día, *Wuthering Heights* (Brontë, 1847) es internacionalmente conocida. En el siglo XX, *Wuthering Heights* (Brontë, 1847) ha inspirado todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales, como la pintura y el dibujo. En este siglo podríamos hablar de una diseminación cultural brontëana. El lector se convierte en ocasiones en un nuevo creador. Por ejemplo, podemos citar cuatro obras basadas en la novela de E. Brontë que contemplan aspectos diversos desde el punto de vista temático y temporal. Si las ordenamos cronológicamente, encontramos *Heathcliff* (Caine, 1977), *Return to Wuthering Heights* (L'Estrange, 1978), *Catherine, her book* (Wheatcroft, 1983) y *The Story of Heathcliff's Journey Back to Wuthering Heights* (Haire-Sargeant, 1992). Las obras de Caine y Haire-Sargeant se centran en el personaje de Heathcliff, quien indudablemente constituye el eje principal de la novela brontëana.

También, las versiones musicales basadas en esta obra literaria proporcionan un corpus de estudio amplio, aunque poco considerado por la investigación filológica. Kate Bush³ llega al mundo de la música de la mano de David

³ Si hay una versión que reúne el estilo de Bush y toda la energía pasional de los protagonistas de la obra de Emily Brontë (1847) esta es sin duda el tema de Angra del álbum *Angels Cry* (1993). La adaptación de *Country Girl* al estilo de discoteca se separa enormemente de la literatura de Emily Brontë, aunque bajo los acordes *dance* se puede rescatar un estilo de interpretación similar a Kate Bush en su versión de *Wuthering Heights*. Se trata de un tema similar al de *Kate Bush Project* (1992). Finalmente, la versión de rock alternativo de *China Drum* de la década de los 90 es un ejemplo representativo del rock de esta banda británica que pierde la esencia de la versión original de Bush cobrando una gran fuerza más agresiva que pasional. Aunque los orígenes de *China Drum* datan de 1989, su éxito no fue visible hasta 1993, con la grabación del single *Simple*. En 1995 *China Drum* tuvo la oportunidad de realizar giras con dos

Gilmour, de la banda *Pink Floyd*, quien la presenta en la discográfica EMI. Kate tiene 20 años en 1978, fecha en la que aparece su single. La letra de *Wuthering Heights* de Kate Bush (1978) mantiene la esencia gótica y pasional de la novela, y se percibe una cuidada utilización del vocabulario siempre tomando como referencia la obra narrativa de Emily Brontë. La versión de Pat Benatar (1980) introduce el estilo característico de las solistas de esta época, que Benatar representa junto con otras voces como Bony Tyler. Esa mezcla de sonidos, junto con el estilo particular de la cantante, hacen que, si bien no difiere en exceso de la original de Bush (1978) sí muestra una fuerza ligeramente menor en toda la canción y en especial en la súplica de Catherine en el estribillo. Este tema está incluido en su LP *Crimes of Passion* (1980). No obstante, no siempre E. Brontë no siempre tuvo la repercusión mediática que ha tenido en el siglo XX y XXI. De nuevo encontramos un caso en el que el lector se convierte en un nuevo creador. *Wuthering Heights* (Brontë, 1847) ha obtenido popularidad entre el público adolescente tras la publicación de la saga *Twilight* y el libro *Eclipse* (Meyer, 2007), tercer libro de la saga. De nuevo, el número se disparó el número de ventas puesto que *Wuthering Heights* es la novela favorita de Bella Swam. Indiscutiblemente, la percepción que el lector tiene sobre Emily Brontë. Podemos afirmar que en el siglo XXI Brontë se ha convertido en un verdadero mito literario.

En este trabajo se intentará mostrar a la autora como una escritora que tuvo presente el contexto que la rodeó y que indiscutiblemente todo este entorno repercutió en la creación de *Wuthering Heights* y Heathcliff. Una vez habiendo explicado el origen de la leyenda, podemos afirmar que actualmente Emily Brontë es un auténtico mito literario. Actualmente, tanto Emily como Charlotte Brontë son reconocidas como mitos literarios y han pasado a la historia como dos referentes indiscutibles de la época victoriana:

As critics have often recognised, the two most famous Brontë novels have become established not just as literary classics but as what might be called modern myths. Both *Jane Eyre* and *Wuthering Heights* have burst their generic boundaries and found their way into mass culture through Hollywood, stage versions, televisions and even pop music (Miller, 2002: 9).

Detrás de este mito literario se esconde la historia de Heathcliff que representa a la clase trabajadora y el verdadero conflicto social de la novela. En el análisis pretendemos acercar al lector contemporáneo a la verdadera historia

de las bandas británicas más famosas del momento, *Ash* y *Supergrass*. La versión de *Wuthering Heights* fue publicada en el álbum *Can't stop these things* en febrero de 1996.

de Heathcliff y analizaremos en primer lugar la degradación que sufre y posteriormente su triunfo y declive.

2. La degradación de Heathcliff: sus sueños y penurias

E. Brontë retrata en su novela la lucha entre dos generaciones: los Linton y los Earnshaw durante 25 años. La muerte de Mr. Earnshaw en octubre de 1777 marca el inicio de esta rivalidad, ya que tras este desagradable suceso, Hindley regresa a la casa de Wuthering Heights decidido a conseguir separar a su hermana de Heathcliff. Como consecuencia de este hecho, se empiezan a producir una serie de enfrentamientos entre Heathcliff y el resto de los personajes de la novela. Una enemistad que continuará en sucesivas generaciones por parte de las dos familias y a los que solo la muerte del propio Heathcliff en mayo de 1802 pone fin. El lector debe ubicar la novela en el espacio físico adecuado, además de conocer los parámetros temporales en los que se desarrolla la historia. El detallado ensayo *The Structure of Wuthering Heights* (1926) de Charles Percy Sanger nos indica que la historia de la novela abarca las cuatro últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años de XIX. La primera fecha a la que el lector se puede remitir es la de 1757, fecha del nacimiento de Hindley, y la última, 1803, año en el que debe tener lugar la feliz unión de Catherine Linton con su primo Hareton Earnshaw, un acontecimiento con el que se pone fin a más de dos décadas de enfrentamientos entre los habitantes de Wuthering Heights y Thrushcross Grange. Además, debemos destacar el hecho de que la historia de la novela comienza en el año 1801 para ir retrocediendo en el tiempo conforme avanza la narración. Wuthering Heights se publica en 1847 dentro de la denominada época victoriana que oficialmente engloba desde el año 1837, fecha en la que la princesa Victoria accede al trono de Inglaterra, hasta la muerte de la reina en el año 1901.

Brontë retrata de manera fidedigna la sociedad clasista de su época y se detiene a explorar las clases sociales del siglo XIX. En primer lugar desde un punto de vista social, la familia Linton ocupa un lugar superior en la escala al ser miembros de la gentry, la alta burguesía, que según Evans pueden definirse como “the people who had less land than the landed aristocracy” (Pool, 1993: 113) En segundo lugar, encontramos una familia socialmente inferior a los Linton: “The Earnshaws at the Heights are gentlefolk, but they are remnant of the peculiarity English class of yeomen, and yeomen, unlike squires, work their own soil” (Eagleton, 1995: 4). A través de las dos familias representadas por los Earnshaw, de Wuthering Heights, y los Linton, de Thrushcross Grange, morada que según Solá Parera, “simboliza la serenidad de la vida

civilizada” (2005: 115). Williams señala las diferencias que se establecen entre ellas: “It is certainly clear that the contrast between the Heights and the Grange is a conscious contrast between two kinds of life: an exposed unaccommodated wrenching of living from the heath, and a sheltered refined civilised and rentier settlement of the valley” (1970: 65).

Sabemos que Heathcliff⁴ llega a Wuthering Heights en 1771 recogido por Mr. Earnshaw de las calles de Liverpool. Su llegada destapa los celos de Hindley: “Discord is the immediate result: he arouses the jealousy of the only son Hindley by his closeness both to Mr Earnshaw and to the daughter of the house Catherine” (Barnard & Barnard, 2013: 385). Though named after an Earnshaw son 'who died in childhood' (Chapter 4), he never becomes an Earnshaw; his single name, Heathcliff (Spear, 1995: 50). La primera pérdida de Hindley será la del afecto de su padre, que centrará toda su atención y cariño en el recién llegado Heathcliff dejando de lado a sus dos hijos. Podríamos calificar a Hindley como el desposeído y Heathcliff el usurpador, tal y como lo describe Nelly cuando le relata la historia de ambos a un atento Lockwood:

So from the very beginning he bred bad feeling in the house; and at Mrs. Earnshaw's death, which happened in less than two years after, the young master had learned to regard his father as an oppressor rather than a friend, and Heathcliff as a usurper of his parent's affections and his privileges, and he grew bitter with brooding over these injuries (4, 59-60).

Tras el fallecimiento de los señores Earnshaw, los personajes de Wuthering Heights mostrarán toda una variedad de conflictos y deseos insatisfechos. Hindley es un adicto al alcohol, pésimo padre y hermano, Heathcliff tiene un origen familiar desconocido, trata con crueldad a su esposa y a su hijo, convirtiéndose en mal padre y esposo. El hermano de Catherine, por su parte, evoluciona hacia comportamientos de carácter agresivo. Tal y como hemos comentado desde su infancia Hindley no puede soportar que su padre prefiera a Heathcliff “Hindley cannot tolerate his father's preference for the ‘gypsy’ foundling that Mr. Earnshaw brings back from Liverpool. In retaliation, he destroys the intimate relationship between Heathcliff and Cathy, demoting him from foster brother to servant” (Martín Alegre, 2006: 10). También Heathcliff, como Hindley, es un niño desamparado y como consecuencia un padre que

⁴ A mi juicio, tanto ediciones monolingües y traducciones deberían incluir un estudio crítico previo, explicando los entresijos legales de la novela. Sin estas aclaraciones, el lector contemporáneo no será capaz de entender el trasfondo legal de la novela.

abandona a su hijo. Desconocemos su pasado, pero su incapacidad para mostrar sus sentimientos sugiere una dura experiencia de pérdida familiar.

A través de las dos familias representadas por los Earnshaw, de *Wuthering Heights*, y los Linton, de *Thrushcross Grange*, morada que según Solá Parera, “simboliza la serenidad de la vida civilizada” (2005: 115), la autora examina el conflicto generado por la lucha de clases y el poder económico. Brontë le concede importancia a estas dos casas porque en ellas se desarrolla la acción. La autora representa unos valores propios de grupos sociales determinados que se evidencia en la relación de antítesis social entre *Wuthering Heights* y *Thrushcross Grange*. Lord David Cecyl en su ensayo sobre *Wuthering Heights* (1934) centra su estudio en estas dos propiedades enfatizando la perfecta simetría que existe entre ellas. No se debe olvidar que estas dos casas simbolizan una clara oposición entre el hogar de los Earnshaw y la familia Linton. Cecil (1934) concibe *Wuthering Heights* como un universo de pares de contrarios, como hombre-naturaleza, bien-mal, amor-odio, mundo de la tormenta-mundo de la calma o vida-muerte. También Cecil (1934) resalta una perfecta simetría en las dos casas donde se desarrolla la acción: *Wuthering Heights* (the land of storm) y *Thrushcross Grange* (the land of calm) (Cecil, 1934, citado en Petit, 1973: 96).

Otros críticos de *Wuthering Heights* sostienen que la dualidad existente entre las casas radica en la oposición entre naturaleza y civilización, que a su vez se basa en las diferencias que se observan entre el modelo de civilización y cultura que exponen los Linton y la carencia de esta en *Wuthering Heights*. Según Figs “The conflict of values is between nature and civilisation, the two polarities being represented by the two houses and their inhabitants, *Wuthering Heights* representing nature and *Thrushcross Grange* civilisation” (1850: 141). Además de estas diferencias expuestas, la combinación de familias Linton/Earnshaw parece por su oposición algo irreconciliable: tanto su personalidad, físico como su modo de vida muestran fuerzas opuestas, la calma y la tormenta. Sin embargo, posteriormente, el lector será testigo de una futura reconciliación en la segunda generación: la hija de Catherine y Linton no heredará los rasgos de debilidad y decadencia de los Linton, como ocurriera con el pequeño Linton Heathcliff, sino que heredará lo mejor de cada una de las familias. De los Earnshaw heredará la vitalidad y la entereza para hacer frente a la tiranía de Heathcliff; de los Linton la delicadeza que facilitará su acercamiento a Hareton. También, es destacable mencionar que la fisiognomía familiar resalta una vez más dos aspectos importantes: la repetición de la historia a lo largo de los años. No se trata sólo de una repetición de situaciones o de nombre; se trata de una repetición de rasgos que se transmiten generación tras generación. En la primera generación, encontramos dos familias: los

Earnshaw y los Linton. Los hijos de estos son (Edgar e Isabella Linton en Thrushcross Grange, y Catherine y Hindley Earnshaw en Wuthering Heights). Edgar Linton contraerá matrimonio con Catherine Earnshaw y la hija de ambos (la segunda Cathy) contraerá nupcias con sus dos primos⁵.

Brontë representa en su obra valores propios de grupos sociales determinados y muestra una antítesis social entre las dos casas, Wuthering Heights y Thrushcross Grange. Este lujo de la Granja de los Tordos fascina a Catherine Earnshaw. Thrushcross Grange es un símbolo de la civilización, lujo y seguridad, mundo por el que Catherine se siente atraída. Leavis señala que: “deliberately built on the opposition between Wuthering Heights and Thrushcross Grange, two different cultures of which the latter inevitable supersedes the former” (1969: 99). En el capítulo 6, Heathcliff y Catherine se escapan de Wuthering Heights y se dirigen a Thrushcross Grange con el propósito de curiosear a los Linton. Catherine Earnshaw se siente atraída por esta vida llena de lujo y ostentación. La intención con la que deciden espiar a los Linton no es otra que la de comparar su modo de vida “(...) and getting a glimpse of the Grange lights, we thought we would just go and see whether the Lintons passed their Sunday evenings standing shivering in corners, while their father and mother sat eating and drinking, and singing and laughing, and burning their eyes out before the fire” (6, 73). Catherine y Heathcliff únicamente tienen la posibilidad de contemplar ese mundo a través de la ventana. Según Heathcliff le comenta a Nelly, a ambos les parece ridículo la manera en la que Edgar e Isabella Linton pasan la tarde: “Edgar stood on the hearth weeping silently, and in the middle of the table sat a little dog, shaking its paw and yelping; which, from their mutual accusations, we understood they had nearly pulled in two between them. The idiots!” (6, 74). Los Linton descubren que los jóvenes los espían y en el intento de huida su perro muerde a Catherine. La joven decide permanecer en Thrushcross Grange durante cinco semanas. Como afirman Paddock & Rollyson “(...) Cathy finds herself torn between Edgar’s attentions and her long-term attachment to Heathcliff” (2003: 202) pero finalmente se decidirá por Edgar Linton.

En la conversación que mantiene con Nelly en el capítulo 9, la joven reconoce que la degradaría casarse con Heathcliff ignorando que este la está escuchando: “It would degrade me to marry Heathcliff, now; so he shall never know how I love him; and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same, and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire” (9, 127). Para Barnard & Barnard Catherine se deja seducir por los

⁵ Primeramente, contraerá matrimonio con el nieto de Linton, y más tarde con el nieto de Earnshaw. Este último matrimonio es deducible pero no llega a contraerse.

valores sociales y morales de los Linton mientras que ellos les seduce su vitalidad y belleza (2013: 97). También Eagleton afirma que “(...) Catherine rejects Heathcliff as a suitor because he is socially inferior to Linton” (1975: 101). Así, podríamos definir a Catherine como la principal causante del conflicto social de la novela. Con sus decisión, la joven se aferrará al mundo de las apariencias, eligiendo para sí un matrimonio fundamentado en el lujo que el amor de Edgar promete, rechazando “rebajarse” al amor real que siente por Heathcliff y causando así su infelicidad. Catherine utiliza la imaginería del mundo natural para comparar el amor que siente por ambos: “My love for Linton is like the foliage in the woods: time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary” (9, 129-130). La protagonista necesita huir del ambiente hostil de Wuthering Heights y sus limitaciones sociales hacen que decida contraer matrimonio con Edgar Linton: “She has divided feelings between the passionate natural Heathcliff, on the other hand, and the cultivated and rather delicate Edgar, on the other” (Bhattacharyya, 2007: 33).

El conflicto social se origina cuando Catherine afirma que le degradaría casarse con él en el capítulo 9. En ese momento la joven ignora que Heathcliff la está escuchando: “It would degrade me to marry Heathcliff, now; so he shall never know how I love him; and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same, and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire” (9, 179). Para Fegan, “Catherine's initial rejection of Heathcliff quickly becomes complete self-identification with him», tal y como la autora ejemplifica con las palabras de Catherine “Nelly, I *am* Heathcliff (I, 9, 183)”. Según Fegan, para Catherine “Heathcliff is entirely necessary to her existence” (2008: 87).

My great miseries in this world have been Heathcliff's miseries, and I watched and felt each from the beginning: my great thought in living is himself. If all else perished, and he remained, I should still continue to be; and if all else remained, and he were annihilated, the universe would turn to a mighty stranger: I should not seem a part of it (I, 9, 182).

Catherine no representa el ideal femenino de la época, es una mujer rebelde, nada servil y maternal, que se rebela ante la tiranía de su hermano, y que una vez que se ha casado tampoco es una esposa modelo (a la usanza victoriana) para Edgar Linton. Catherine muere la misma noche que da a luz

una niña, que también contraerá el nombre de Catherine⁶. Tras su fallecimiento Heathcliff luchará por apropiarse de las dos moradas: Wuthering Heights y Thushcross Grange. Así, traza un plan meditado en el tiempo: al contraer matrimonio con Isabella y haciéndola infeliz sentirá que consume parte de su venganza hacia Edgar Linton, quien le ha arrebatado a Catherine. Además, es destacable mencionar las ansias ilimitadas de poder de Heathcliff quien tras haber sufrido un trato denigrante, se convierte en un vengador insaciable. En los tres años de ausencia Heathcliff ha sufrido una situación denigrante pero misteriosamente vuelve con un sueño, apropiarse de todas las propiedades de los Linton y Earnshaw. Su vendetta continuará en la segunda generación, ya que su objetivo también será la joven Cathy Linton, a quien fuerza a casarse con su hijo ante la desesperación de su padre, Edgar Linton.

3. Triunfos y derrotas

Posteriormente, Heathcliff⁷, durante su periodo de ausencia de tres años y medio, será capaz ascender económica, social y culturalmente (aunque el lector desconoce la manera en que lo ha hecho): “The returned Heathcliff has bettered himself socially and financially, and has changed psychologically: his dignified manner is belied by the “half-civilised ferocity” that lurks behind “eyes full of black fire” (ch. 10)” (Barnard & Barnard, 2013: 385). Aunque Heathcliff evoluciona positivamente y parece que la suerte lo acompaña, también deberá enfrentarse al fallecimiento de Catherine. Su muerte no se convierte en un tema tabú, su proceder se convierte en un comportamiento obsesivo que le lleva a la autodestrucción. Heathcliff vive obsesionado con Catherine, su nombre y su imagen aparecen sin cesar y los delirios le atormentan hasta su muerte. El hecho de que no consiga permanecer junto a Catherine es el mayor tormento de su vida. Se siente amenazado por ella y para combatir la amenaza le hace ver que se vengará por su comportamiento hacia él, un comportamiento que él considera infernal.

And as to you, Catherine, I have a mind to speak a few words now, while we are at it. I want you to be aware that I know you have treated me infernally--infernally! Do you hear? And if you flatter yourself that I don't perceive it, you are a fool; and if you think I can be consoled by sweet words, you are an idiot; and if you fancy I'll suffer unrevenged, I'll convince you of the contrary in a very little while (10, 178-179).

⁶ En la novela aparecerá repetidas veces como Cathy.

En su intento por superar duelo, Heathcliff parece sufrir un estado de delirio. Es incapaz de mostrar afecto, hace sufrir a los que le rodean, vaga por las noches como un sonámbulo y cree ver el fantasma de su amada fallecida en todas partes. Para Wade Thompson Emily Brontë ha logrado engañar a varias generaciones de lectores haciéndoles creer que estaban leyendo una romántica y bonita historia de amor (1963: 74). Indudablemente, somos conscientes de sus ansias de venganza que se verán recompensadas con la adquisición de Thrushcross Grange y Wuthering Heights.

El huérfano desposeído de educación es capaz de engañar a Hindley, quedarse con su posesión de Thrushcross Grange y posteriormente logra lo mismo con Edgar Linton. Su nuevo estatus social es descrito por Eagleton "He shifts from rural proletarian (...) to rural bourgeois" (1995: 19). Sin embargo, parece no culpar a Catherine de su comportamiento, ya que la venganza no será contra ella, sino contra otros: "I seek no revenge on you," replied Heathcliff, less vehemently. "That's not the plan. The tyrant grinds down his slaves, and they don't turn against him; they crush those beneath them (...)" (10, 179). Su carácter vengativo obsesivo llega a sorprender sobremanera, incluso a otros personajes que contemplan la ejecución de un plan minuciosamente meditado y prolongado a través del tiempo. "After Catherine's death Heathcliff devotes himself to his dynastic schemes, degrading Hareton, gaining control of Linton Heathcliff, his son, on his wife's death, and taking advantage of the young Catherine's infatuation with Linton to marry them" (Barnard & Barnard, 2013: 150). Pero antes de forzar a Cathy y a su hijo a contraer matrimonio, Heathcliff logra apropiarse de Wuthering Heights. Heathcliff sabe aprovechar la adicción de Hindley por el juego y alcohol: "They say Mr. Earnshaw is worse and worse since he came. They sit up all night together continually, and Hindley has been borrowing money on his land, and does nothing but play and drink (10, 164-165). A pesar de su adicción al juego, Hindley es totalmente consciente de su deplorable situación personal. Sorprendentemente, en algún momento parece estar preocupado por su situación "Am I to lose ALL, without a chance of retrieval? Is Hareton to be a beggar? Oh, damnation! I WILL have it back; (...) (18, 225)".

Hindley fallece en un estado de embriaguez: "He died true to his character: drunk as a lord" (18, 225); el lector descubre que su excesiva afición por el juego le lleva a morir endeudado al haber hipotecado Wuthering Heights y que el acreedor es Heathcliff; paulatinamente, el huérfano tomará control de la casa "Heathcliff gradually gains control over the Heights, turning it into more of a prison than a home" (Paddock & Rollyson, 2003: 199). Tratando de degradar a Hareton se vengará de la humillación que él mismo sufrió por parte de Hindley, tal y como refleja en sus palabras: "My old enemies have not beaten

me. Now would be the precise time to revenge myself on their representatives” (33, 150). Más adelante, Heathcliff maltratará a Hareton (el hijo de Hindley) para vengarse del daño que Hindley le causó a él. Cathy conoce a su primo Linton y Heathcliff logra que contraigan matrimonio poco antes de que Edgar Linton fallezca, así se apropiará de toda la fortuna que le pertenece a Cathy y a los Linton. Edgar muere y Heathcliff hereda todo el patrimonio de los Linton y así satisface su sed de venganza:

‘My design is as honest as possible. I’ll inform you of its whole scope,’ he said. ‘That the two cousins may fall in love, and get married. I’m acting generously to your master: his young chit has no expectations, and should she second my wishes she’ll be provided for at once as joint successor with Linton.’ ‘If Linton died,’ I answered, ‘and his life is quite uncertain, Catherine would be the heir’ (21, 344).

Heathcliff se venga injustamente por el maltrato recibido en el pasado, tal y como manifiesta en el capítulo VII: “I’m trying to settle how I shall pay Hindley back. I don’t care how long I wait, if I can only do it at last”. Este maltrato que rodea a Heathcliff desde su infancia, se vuelve años más tarde contra Hareton. Heathcliff llega a ser cruel y despiadado, incluso llega a maltratar a su propio hijo Linton Heathcliff. Sin embargo por muy déspota que en ocasiones sea Heathcliff, Brontë nos muestra un ser malévolo, resentido pero a través de la evolución entendemos parte de sus acciones, según Kettle: “Heathcliff retains our sympathy throughout the dreadful section of the book because instinctively we recognise a moral justice in what he has done to his oppressor and because, though he is inhuman, we understand why he is inhuman. Obviously we do not approve of what he does, but we understand it” (1951: 92).

El maltrato que ha sufrido y la traición de Catherine repercuten en Heathcliff que se convierte en un vengador insaciable, como señala Bhattacharyya: “It is the harsh treatment meted out to him by Hindley and the betrayal of his soul’s love by Catherine because of Edgar, that turn him into a relentless avenger” (2007: 152). Sin embargo, la venganza no será contra ella, sino contra otros personajes, tanto Isabella Linton como Catherine Linton, Hareton y hasta su propio hijo Linton Heathcliff son víctimas de su vendetta. El restablecimiento de la confianza en sí mismo no aparece descrito en la novela, ya que se supone que ese proceso de recuperación tras el trauma infantil vivido ha tenido lugar durante los años que Heathcliff estuvo ausente de *Wuthering Heights*. Heathcliff se convertirá en opresor del más débil con el fin de vengarse de su propio opresor de una forma indirecta. Así, casándose

con Isabella y haciéndola infeliz sentirá que consume parte de su venganza hacia Edgar Linton, quien le ha arrebatado a Catherine.

En concreto, en este fragmento Heathcliff confiesa su deseo de poseer todas las propiedades de los Linton y conocer si Isabella es la heredera. “She’s her brother’s heir, is she not?” (10, 170). Heathcliff se propone convertir a Hareton en lo que Hindley le convirtió a él, sin embargo, observamos que la personalidad de Heathcliff ha sabido superar el maltrato de Hindley. Además, el huérfano descarga su odio y rencor hacia la segunda generación de la novela, haciendo partícipes de sus planes a Isabella Linton, a la joven Cathy e incluso a su propio hijo Linton Heathcliff. Todos estos personajes desempeñan un papel decisivo y de extrema importancia para Heathcliff, quien consigue acceder al dominio de *Thruscross Grange* por medio de ellos y gracias al sistema legal vigente. Heathcliff logra adueñarse de las propiedades de los descendientes de los Earnshaw y Linton: “As Edgar moves towards death Heathcliff matures his plans. The younger Cathy, her father’s heir, is virtually kidnapped and married off to the repellent Linton. On Edgar’s death *Thruscross Grange* is inherited by her, but passes by right to her husband. All the young people including Hindley’s son Hareton, are now in Heathcliff’s power” (Barnard & Barnard, 2013: 385-386). Su venganza continúa en la segunda generación, ya que su objetivo vengativo también será la joven Cathy Linton, a quien fuerza a casarse con su hijo ante la desesperación de su padre, Edgar Linton. Tratando de degradar a Hareton tratará de vengarse de la degradación que él mismo sufrió por parte de Hindley. En el capítulo 23 lo explica una vez más con una mirada retrospectiva: “My old enemies have not beaten me. Now would be the precise time to revenge myself on their representatives” (23, 516). Heathcliff se venga injustamente del débil, tal y como considera que se ha hecho con él en el pasado. “I’m trying to settle how I shall pay Hindley back. I don’t care how long I wait, if I can only do it at last” declara Heathcliff (7, 95). Tanto para Heathcliff como para Hindley la sed de venganza parece ser el motor de su vida, parte de su carácter obsesivo.

Brontë da muestra del amplio conocimiento jurídico que posee al hacer uso en su novela del trustee o fideicomisario. El concepto de fideicomiso se rige por el principio de acuerdo al cual “although a person could not hold property, it could be held for his or her benefit by a trustee” (Vicus, 1977: 7) y según explica Mitchell la propiedad que un menor heredaba se ponía en manos de los fideicomisarios (1996: 108). El propósito de Edgar Linton es proteger los intereses de su hija Cathy y de los futuros herederos de esta aunque desafortunadamente el abogado que espera nunca llega a tiempo para firmar el fideicomiso: “He had sold himself to Mr. Wuthering Heights Heathcliff: that was the cause of his delay in obeying my master’s summons (28, 454-

55). Fortunately, no thought of worldly affairs crossed the latter's mind, to disturb him, after his daughter's arrival" (28, 454-55). En el momento en el que Edgar Linton fallece no ha nacido ningún primogénito varón; por este motivo, los bienes comprendidos por la casa familiar y las tierras pasan inmediatamente a Linton Heathcliff, su sobrino y esposo de su hija, que a partir de ese momento es el nuevo arrendatario y dueño de Thrushcross Grange. Es destacable mencionar que tampoco se ha firmado ningún tipo de capitulaciones matrimoniales en el momento en el que Cathy y Linton contraen matrimonio, por ese motivo, todas las posesiones que Cathy aporta a su matrimonio pasan a su esposo Linton. Tras el fallecimiento de Linton Heathcliff, el estado civil de viudez del que goza Cathy le hace recuperar sus derechos legales y se la reconoce como una *femme sole*. Al enviudar Cathy Heathcliff se encuentra con derecho absoluto para percibir con carácter vitalicio lo que se conoce como dowry, que según Mitchell eran frecuentes en las entre las personas adineradas: "Dowries were customary among well- to-do people. The money (referred to as a woman's portion) was often the amount which a bride would otherwise inherit; it was settled on her when she married instead of coming to her after her parents died" (Mitchell, 1996: 106). Debemos tener en cuenta que en la fecha de publicación de *Wuthering Heights* en 1847 ya lleva trece años aprobada y en vigor la Dower Act of 1833, "(...) dower in England was restricted to realty still owned by the husband at his death and not devised by his will. It could also be barred by a declaration in his will or by deed" (Encyclopaedia Britannica, sin número de página), ley que a efectos de la propiedad vulnera la protección legal de cualquier mujer viuda, al conceder al marido la posibilidad de suprimir, mediante documento jurídico, la previa costumbre de legar a la esposa la proporción de los bienes que le correspondan tras su muerte. No obstante, aunque cuando fallece Linton Heathcliff en 1801 todavía no se ha aprobado esta nueva ley, Emily Brontë hace uso de ella para que Heathcliff pueda conseguir los bienes de los Linton. Indiscutiblemente, el villano demuestra una vez más saber conseguir el máximo partido de situaciones extremas y amparándose en el marco legal, logra apropiarse de Thrushcross Grange gracias al testamento que deja escrito su hijo Linton:

Heathcliff went up once, to show her Linton's will. He had bequeathed the whole of his, and what had been her, moveable property, to his father: the poor creature was threatened, or coaxed, into that act during her week's absence, when his uncle died. The lands, being a minor, he could not meddle with. However, Mr. Heathcliff has claimed and kept them in his wife's right and his also: I suppose legally; at any rate, Catherine, destitute of cash and friends, cannot disturb his possession (30, 471).

Con la muerte repentina de Heathcliff, Hareton recupera su privilegio hereditario y gracias a la ayuda de Cathy, progresa en su educación. En esta nueva generación (Cathy-Hareton), Brontë nos muestra una relación de paz; sin embargo, en la anterior (Catherine-Heathcliff) encontramos una relación de agresividad, originada por una sociedad de apariencias y odio por la sociedad. En 1803, es el año en el que se debe tener lugar la feliz unión de Catherine Linton con su primo Hareton Earnshaw, un acontecimiento con el que se pone fin a más de dos décadas de enfrentamientos entre los habitantes de Wuthering Heights y Thrushcross Grange.

4. Conclusiones

Emily Brontë es considerada un mito literario y ha pasado a la historia como un referente indiscutible de la época victoriana. En este trabajo hemos explorado cómo las diferentes generaciones de lectores han estudiado la obra de Brontë y presentado distintas versiones cinematográficas, musicales o radiofónicas, adaptando el argumento de la obra. Emily Brontë crea un paralelismo entre dos familias y dos casas, claramente diferenciadas. Heathcliff no puede ser un villano para el lector, y Brontë mantiene a su personaje masculino en una relación amor-odio. El villano tradicional es cruel y disfruta con ello. En este conflicto social, Heathcliff, también sufre la crueldad de otros y esto nos lleva a compadecerle. No podemos llegar a aceptar su comportamiento con su hijo o con la joven Cathy, pero en ocasiones se convierte en el héroe que lucha por un amor imposible en un contexto hostil, y esto nos impide condenarle. Uno de los propósitos de Brontë es reivindicar los derechos de la clase trabajadora, algo que parece conseguir con el triunfo de Heathcliff sobre los Linton. Brontë era consciente de los conflictos e intereses expuestos por distintos grupos sociales: “Emily Brontë undoubtedly recognised the permanent antipathy of interests between the ruling classes, each tribe, sect, party and gender struggling for power within the violent natural and social orders (Davies, 1994: 240). Esta explicación es útil para interpretar Wuthering Heights como una crítica social, en donde el comportamiento de Heathcliff es un reflejo de la realidad vivida en aquellos años. El lector debe tener presente el contexto histórico-social de la Inglaterra victoriana del siglo XIX para poder entender la actitud de Heathcliff, quien se rebela contra la sociedad clasista que se ha atrevido a excluirle. En este estudio hemos pretendido hacer un recorrido por el principal conflicto social de la novela. Con el propósito de que Heathcliff pueda demostrar su triunfo, Brontë muestra distintos procedimientos legales de la época. Como lectores, no

podemos llegar a aceptar su comportamiento con su hijo o con la joven Cathy, pero en ocasiones se convierte en el héroe que lucha por un amor imposible en un contexto hostil, y esto nos impide condenarle. Tras su fallecimiento el orden se restaura en la segunda generación puesto que la relación de Cathy y Hareton se basa en una relación de paz y armonía, lejos de cualquier conflicto social. No obstante, en esta historia de ficción, Brontë destina un final trágico para el villano. Tras su fallecimiento el orden se restaura en la segunda generación puesto que la relación de Cathy y Hareton se basa en una relación de paz y armonía, lejos de cualquier conflicto social. Indiscutiblemente, todas estas versiones han contribuido a difundir el legado de Brontë presentándolo al receptor desde perspectivas diferentes.

Referencias bibliográficas

- Astor Guardiola, Aurora. (2006). *Proceso a la leyenda de las Brontë*. Valencia: Universitat de València.
- Angra (1993). *Wuthering Heights, Angels Cry*. Recuperado de <https://bit.ly/2Oy9LUK>. Consultado: 10-06-2018.
- Barnard Louise & Barnard Robert (2013). *A Brontë Encyclopedia*, Blackwell: West Sussex.
- Benatar, P. (1980). *Wuthering Heights. Crimes of Passion*. Chrysalis Records. Recuperado de: <https://bit.ly/116aeUd> . Consultado: 11-05-2018.
- Bhattacharyya, Jibesh. (2007). *Emily Brontë's Wuthering Heights (The atlantic critical studies)*, Nueva Delhi (India), Atlantic Publisher & Distributors, 2007.
- Brontë, Emily & Brontë, Anne. (1847). *Wuthering heights. A novel, by Ellis Bell. In three volumes* (3 vols.), Londres, Thomas Cautley Newby.
- Brontë, Anne. (1998). *The Tenant of Wildfell Hall*. Oxford (Reino Unido); Nueva York: Oxford University Press.
- Brontë, Charlotte. (1994). *Jane Eyre*. Hertford (Reino Unido): Wordsworth Editions Limited.
- Bush, Kate (1978). *Wuthering Heights*. Recuperado de <https://bit.ly/1tEIXFs>. Consultado: 22-06-2018.
- Bush, Kte (1992). Kate Project. *Wuthering Heights*. Recuperado de <https://bit.ly/2K8GRan> . Consultado: 08-05-2018.
- Caine, Jeffrey (1977). *Heathcliff*. London, United Kingdom: Grafton Books/ Harper Collins.
- Country Girl. (1992). *Wuthering Heights*. Wurstel & Tanz. Recuperado de <https://bit.ly/2N1ymU3> . Consultado: 28-06-2018.
- Cecil, David. (1934). *Early Victorian Novelists*, London, Constable & Company Ltd.
- China Drum (1993). *Simple*. Goosefair. Recuperado de <https://bit.ly/2ovBOIG> . Consultado: 03-09-2018.

- Davies, Stevie. (1994). *Emily Brontë: Heretic*. London: The Women's Press.
- Eagleton Terry. (1975) *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*, London, The Macmillan Press Ltd.
- Eagleton Terry. Heathcliff and the Great Hunger. (1995) *Studies in Irish Culture*, London, Verso.
- Encyclopaedia Britannica. Recuperado de <https://www.britannica.com/>. Consultado: 09-09-2018.
- Fegan, Melissa (2008). *Wuthering Heights: Character Studies*. Londres; Nueva York: Continuum.
- Figes, Eva. (1988). *Sex and Subterfuge: Women Writers to 1850*. (1988). New York: Persea Books
- Gaskell, Elizabeth (1857). *The Life of Charlotte Brontë*. Londres: Penguin Books.
- Haire-Sargeant, Lin. (1992). *The Story of Heathcliff's Journey Back to Wuthering Heights*. New York, United Kingdom: Pocket Books
- Kettle, Arnold (1951). *An Introduction to the English Novel* (2 vols.), (pp. 130-145). London: Hurchinson University Library.
- Kindelán Echevarría, Paz. (1987). *La recepción de la obra literaria de Emily Brontë: aproximaciones contrastadas en torno a la novela Wuthering Heights* (Tesis Doctoral), Universidad Complutense: Madrid.
- Kindelán Echevarría, Paz (2010) (Ed.). *Cumbres Borrascosas*, (pp. 9-110). Madrid: Cátedra.
- Leavis F.R and Q. D. (1969). A Fresh Approach to Wuthering Heights, (pp. 84- 152). *Lectures in America*, New York, Pantheon Books.
- L'Estrange, Anne. (1978). *Return to Wuthering Heights*. New York, United States: Pocket Books.
- Martín Alegre, Sara. (2006). Heathcliff's blurred mirror image: Hareton Earnshaw and the reproduction of patriarchal masculinity in Wuthering Heights. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <https://goo.gl/qLJFN8>. Consultado: 05-01-2018.
- Meyer, Stephenie. (2007). *Eclipse*. London: Atom.
- Miller Lucasta (2002). *The Brontë Myth*, New York, Alfred A. Knopf.
- Mitchell, Sally. (1996). *Daily Life in Victorian England*. London: Greenwood Publishing Group
- Paddock, Lisa, Rollyson, Carl. (2003). *The Brontës. A to Z: the essential reference to their lives and work*, New York, Facts On File.
- Pajares Infante, Eterio (2007). Traducción y censura: Cumbres borrascosas en la dictadura franquista *Traducción y censura en España (1939-1985)*, (pp. 111-164). *Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Bilbao, Universidad del País Vasco, Universidad de León, 2007, pp. 49- 104. Recuperado de <https://goo.gl/1JYUos>. Consultado: 21-01-2018.
- Petit, Jean Pierre. (1973). *Emily Brontë: a critical anthology*, Harmondsworth, Reino Unido, Penguin Education.

- Pool, Daniel (1993). What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew. From Fox Hunting to Whist-the Facts of Daily Life in 19th-Century England. New York: Simon & Schuster.
- Sanger, Charles Percy (1926). *The structure of Wuthering Heights*. London: The Hogarth Press,
- Solá Parera, Dafne. (2005). *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2005. Recuperado de <https://goo.gl/gwkCkF>. Consultado: 21-01-2018.
- Spear, Hilda D. (1985). *Wuthering Heights by Emily Brontë*, London, MacMillan Education LTD.
- Thompson, Francis Michael Longstreth. (1963). *English Landed Society in Nineteenth-Century*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Thompson, Wade. (1963). Infanticide and Sadism in Wuthering Heights (pp. 69-74. *PMLA*, 78.
- Vicinus, Martha. (1977). A Widening sphere: changing roles of Victorian women. London: Methuen & Co., Ltd..
- Wheatcroft, John (1983). *Catherine, her book*. Londres, United Kingdom: Cornwall Books.
- Williams, Raymond (1970). *The English Novel from Dickens to Lawrence*, Chatto & Windus, London.

WANDA BONTÀ E GLI STEREOTIPI FEMMINILI NELLA LETTERATURA ROSA DELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

Anna Suadoni
Universidad de Granada

Resumen

Escritora muy prolífica, Wanda Bontà gozó de un enorme éxito de público en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, ha recibido muy poca atención por parte de la crítica literaria, siendo mencionada solo esporádicamente en el ámbito de los estudios sobre literatura popular y romántica. Anna Banti (1953: 33) definió la obra de Wanda Bontà como peligrosa por la difusión del modelo femenino fascista: “Libri cosifatti hanno più nociuto al nostro costume che una pubblicazione sfacciatamente immorale”. Durante nuestra comunicación, nos proponemos perfilar las características de sus personajes femeninos, sobre todo a través de las protagonistas del *Diario di Clementina* y *Signorinette*, evidenciando los elementos de adhesión y ruptura con respecto a la mujer en el ideario fascista.

Palabras clave: Literatura popular, literatura rosa, estereotipos femeninos

1. Wanda Bontà e la letteratura rosa

Pochissima bibliografia è dedicata all'opera di Wanda Bontà (Milano 1902-Milano 1986) e pochissime notizie certe ci sono sulla sua biografia.

Comincia a scrivere giovanissima. Nel 1928 pubblica il suo primo romanzo, semiautobiografico, *La fatica di vivere*, che ottiene un certo apprezzamento da parte della critica e il cui successo le permette di dedicarsi esclusivamente alla narrativa e al giornalismo. A partire da questo momento, viene contattata da varie riviste femminili con le quali comincia a collaborare scrivendo racconti e romanzi a puntate e curando rubriche di posta.

Grazie alla sua conoscenza del mercato editoriale femminile, nel 1937 è chiamata a dirigere *L'Intrepido*, rivista a fumetti pubblicata dalla casa editrice Universo.

Nel 1938, le viene commissionato un “libro per giovanette”. Secondo il racconto della stessa Bontà (1991) la richiesta avviene a ottobre con consegna per la “campagna di Natale”. Nasce così *Signorinette* che in poco tempo raggiunge le tredici edizioni. Nel 1942, ne viene tratto un film diretto da Luigi Zampa. Sempre nel 1942, esce *Signorinette nella vita* che racconta le vicende delle protagoniste di *Signorinette* ormai diciottenni.

Tra il 1940 e il 1943, pubblica a puntate *Vivere in due. Diario di Clementina*. Dopo la guerra, collabora con i settimanali a grande tiratura *Grand Hotel* e *Intimità*, della casa editrice Cino Del Duca. Su *Grand Hotel* tiene anche una rubrica di posta con le lettrici, *Filo d'oro*, di notevole successo. Scrive anche libri per l'infanzia (Rocella, 1998).

Wanda Bontà comincia a scrivere in un momento in cui le pubblicazioni romantiche avevano trovato finalmente il loro posto sul mercato editoriale.

La sua opera appartiene chiaramente al filone pedagogico del rosa *italiano*¹. Dai fascicoli con i racconti sentimentali alle riviste, sembra evidente che l'intento fondamentale dei prodotti editoriali destinati alle donne sia quello di intrattenere e, soprattutto, educare. Nelle storie d'amore, il messaggio è chiaro: mantenere intatta la propria virtù premia la protagonista con un buon matrimonio. Le riviste offrono consigli per formare buone mogli, padrone di casa e madri di famiglia Detti (1989). Cambia l'idea dell'amore romantico vissuto come un sogno e c'è un brusco richiamo alla realtà: il matrimonio è necessario perché una donna trovi il suo spazio nella società e possa raggiungere la sicurezza economica. “La tendenza realista è connaturata al rosa italiano, con l'eccezione di Liala. Pur avendo canonizzato il genere, Liala in un certo senso non è riuscita a fare scuola, proprio per l'invincibile vocazione al realismo e alla pedagogia presente in tante scrittrici rosa” (Rocella, 1998: 82). Anche Faeti (1980) identifica nella vocazione pedagogica, la caratteristica fondamentale del rosa italiano: “Il rosa infatti colora, con coerente uniformità di toni pedagogici, prodotti che risultano assai diversi per ampiezza, dignità letteraria e caratteristiche del medium usato per raggiungere i fruitori” (Faeti, 1980: 135).

2. Clementina, la perfetta moglie fascista

Uscito inizialmente a puntate sulla rivista *Grazia* (Mondadori) e in seguito, in versione integrale, per la Sonzogno, *Il diario di Clementina*, racconta la storia di una “mogliettina” dedita alla cura del marito ingegnere e dei figli. Il giudizio della Banti in proposito è impietoso:

Chi vada a rileggersi, per esempio, quel *Diario di Clementina* che Vanda Bontà andava settimanalmente pubblicando su una rivista di mode fra il '40 e il '43, non potrà fare a meno di sentirsi stringere alla gola, un nodo di disgusto. Era un confidarsi dismesso, non privo di abilità donnesca, della moglie del «soldatino» che coi teneri figli ne aspetta il ritorno vittorioso che la dispenserà del lavoro

¹ Cfr. Morreale (2011); Bravo (2011); Sani (2014).

fuori casa, questa croce dei benpensanti del regime. Libri cosiffatti hanno più nociuto al nostro costume che una pubblicazione sfacciatamente immorale (Banti, 1953: 33).

Effettivamente la narrazione è solo un pretesto per istruire le lettrici alla pazienza, al buonsenso e alla dedizione muliebre, non cedere a un ideale inconsistente di passione e non lasciarsi sopraffare dal nervosismo per le piccole beghe della vita quotidiana, ma essere un angelo del focolare giudizioso e sorridente:

Non occorre essere né santi, né persone di pazienza e d'intuito eccezionale: basta volersi bene. Quel bene che non è passione travolgente, che non è amore romanzesco, ma che è qualche cosa di più: un vincolo tenacissimo e insostituibile. Mio marito può essere nervoso perché ha paura di far tardi in ufficio. Io posso essere nervosa perché Mariolino ha la tosse, e le nostre voci possono lasciar trapelare questo nervosismo. Ma nessun nervosismo sarà mai tanto forte da menomare il nostro affetto. (Bontà, 1943 cit. in Rocella, 1998: 84)

Non è difficile riconoscere nella protagonista il modello femminile celebrato dall'etica fascista: una donna che si limita consapevolmente a un ruolo subalterno in nome della riuscita del matrimonio e del benessere del marito e dei figli e che, durante la guerra, aspetta fiduciosamente il ritorno a casa del suo "soldatino"².

Rocella (1998: 84) nota come non manchi anche un "malizioso accenno di solidarietà femminile" nelle confidenze di un'anziana vedova che racconta le difficoltà del matrimonio con il defunto marito, un uomo prepotente e autoritario, e le piccole gioie che la vita le concede da quando è rimasta sola: "La signora Celestina mi dettagliò quindi le sue gioie presenti. Nel vecchio appartamento ha fatto mettere la luce elettrica e il bagno, si è abbonata a una biblioteca e legge spesso fino alle tre di notte. [...] D'estate va a fare dei viaggetti con le sue vecchie amiche vedove o zitelle; ed è sicura che Barzaghi in cielo non se la passa bene come lei in terra" (Bontà, 1943 cit. in Rocella, 1998: 84).

3. Le signorinette adolescenti

Signorinette, probabilmente il libro più conosciuto di Wanda Bontà è un prodotto editoriale costruito a tavolino, per un pubblico che la scrittrice conosceva molto bene. Nella presentazione dell'edizione del 1969, Bontà

² Cfr. Teardo (2009); Vinall & Baranski (1991)

confessa la soddisfazione di poter finalmente abbandonare gli “schemi romantici e d’effetto” Bontà (1991) dei romanzi d’amore, per poter dedicarsi a una scrittura più libera, quasi una trascrizione impulsiva dei propri ricordi di adolescente.

Il risultato è in effetti un’opera di una certa leggerezza in cui l’intento pedagogico non riesce a soffocare completamente l’atmosfera da romanzo di formazione.

Forse ispirate alle protagoniste di *Piccole donne* (De Leeuw, 2017), Renata, Iris e Paolona (che muore alla fine del libro) sono tre studentesse dell’istituto magistrale. La storia si svolge a Milano, “la Nuova York peninsulare” (Banti, 1953: 32). Iris, minuta e timida, ha aspirazioni letterarie: - Quindici anni! – La mamma sospirò. Iris ne dimostrava dodici, così piccina e fragile, con i capelli lisci che le cadevano sempre dinanzi al viso e gli occhi cerulei come “non ti scordar di me”” (Bontà, 1991: 12). Renata è civettuola, esuberante e bellissima: “[...] non poteva fare a meno di pensare che quella sua figliola era sbocciata alta e perfetta come un giglio e che la zazzera nerissima le diffondeva intorno al volto un alone adorabile” (Bontà, 1991: 15). Paola è grassa, impacciata e insicura. “Il signor Calocero sorrise. Quella grossa bambolona con le trecce riscuoteva tutte le sue simpatie. Assomigliava un po’ alle giovanette formose della sua gioventù; e, costretta dalla sua grossezza a vestire semplici bluse e sottane non troppo attillate, gli aveva sempre destato in cuore una tenerezza fatta dei ricordi più cari; la madre, le sorelle giovanette, la fidanzata che poi si era sposata un altro” (Bontà, 1991: 48).

Renata e Paolona appartengono all’alta borghesia, Iris invece vive con la madre, nobile decaduta, che, rimasta vedova, si risposa con un modesto pellicciaio per provvedere alle necessità della figlia: “Povera Iris! Che colpa aveva lei se aveva ereditato un sangue debole e azzurro, mentre i casi della vita l’avevano condotta in una casa appena decente dove le sue aspirazioni romantiche incontravano ostacoli ovunque: scale mal tenute, mobili sciupati, odor di colla e di concia, panorama di tetti, vestiti allungati e aggiustati?” (Bontà, 1991: 53).

Manca alle protagoniste di *Signorinette* la perfetta aderenza all’ideale femminile del Ventennio che invece caratterizza Clementina. Sembra esserci, almeno nella prima parte della storia (nel 1942, in piena guerra, esce *Signorinette nella vita* il cui tono, almeno in certi passaggi, si adegua a quello solenne della propaganda) tenera comprensione per l’immaturità delle adolescenti, ancora incapaci di misurarsi con la realtà.

Tuttavia, il buonsenso e la concretezza continuano a essere doti imprescindibili per evitare di perdersi. Renata accetta di incontrare l’attore

Marcello Lancia perché sogna un futuro fuori dagli schemi della vita della madre di famiglia:

- [...] E devi sapere che sogno il mio avvenire molto diverso da quello che vorrebbe papà.
- Cioè?
- Lusso strepitoso, viaggi per il mondo, ballare di notte e dormire di giorno. Non vorrei sposarmi, insomma, o tutt'al più ricorrere al matrimonio quando avrò venticinque anni. Capisci?
- Non afferro bene.
- Insomma -sillabò Renata- ci-ne-ma-to-gra-fo! (Bontà, 1991: 39)

E più avanti dichiara: "Oh, Iris, del resto tu mi conosci. Allegra, spensierata, ma il giudizio non mi manca. Furbe come me ce ne sono poche, e saprò come comportarmi, vedrai" (Bontà, 1991: 40)

Renata scoprirà più avanti le vere e poco nobili intenzioni dell'attore e la sua esuberanza sarà punita con una piccola umiliazione:

- Vedi, babbo, sono già stata molto punita. Mi credevo bella e affascinante, e invece sono stata corteggiata soltanto per la mia probabile dote.
- Di nuovo la fanciulla alzò gli occhi su suo padre; ed erano occhi mutati, occhi che le lacrime avevano aperto su ciò che è sogno e su ciò che è realtà (Bontà, 1991: 222).

Il messaggio pare chiaro: più che i grandi ideali e i sogni conta la capacità di "sapersi comportare".

Di fatto sembra essere stata inserita nella narrazione come monito la storia di Gisella. Bugiarda e spregiudicata, Gisella è una nuova compagna di classe: "Abbiamo una nuova compagna di scuola. Che tipo! Capelli ossigenati, quasi rossi. Dicono che sia interessante, ma a me pare volgare. Unghie rosse, labbra rosse. L'hanno già chiamata in Direzione per questo" (Bontà, 1991: 35). Girano voci sul suo conto: si dice che sia scappata da casa, che viva sola e che a casa sua ci sia un continuo viavai, di ragazze, ma anche di ragazzi. Gisella non ha saputo comportarsi e il risultato è una reputazione equivoca e un matrimonio squallido, con un avvenire incerto

La narrazione si svolge nel racconto della quotidianità delle ragazze: la preparazione dell'esame di matematica, la lezione di educazione fisica, le visite dal dentista... Mancano eventi straordinari o passioni dirompenti.

I primi turbamenti sentimentali sono trattati come ingenuità e descritti con una condiscendenza quasi materna. Nella scena seguente, Paola e Renata si incontrano nella sala d'attesa del dentista:

- [...] Io...io sono una ragazza seria. E se a te piace far già la signorina e parlar forte quando passa il professore di musica, per farti guardare...
- Cos'è questa storia? Non si può farsi guardare? Abbiamo due anni forse?
- Sì, io sono una bambina e voglio restare una bambina. Gioco con la bambola e vado ancora in braccio alla mamma.
- Brava... la sfonderai! (Bontà, 1991: 18)

A Iris sola sembra essere concesso il lusso di aspirare a una vita diversa da quella esclusivamente dedicata al matrimonio, la maternità o al massimo l'insegnamento. Iris scrive poesie e, alla fine di *Signorinette nella vita*, pubblica un romanzo. Ma anche lei deve fare i conti con la realtà e abituarsi all'idea che un matrimonio con un bravo ufficiale di buona famiglia, è da preferire alla passione inquieta per un giovane e ombroso sommergibilista che dichiara sin dall'inizio di non volere legami.

Importantissimi, ovviamente, i valori familiari e in particolare la maternità che deve essere dedizione totale ai figli: "Le mamme debbono amare, debbono dare, pensando sempre che le loro figliole le amano, che le loro figliole non potrebbero vivere senza di loro. Guai a dubitarne un momento solo. Il cuore pare fermarsi... perché le mamme, ormai non aspettano più nulla dalla vita, vivono soltanto perché ci sono delle piccole Iris nella loro casa..." (Bontà, 1991: 54).

Signorinette nella vita esce nel 1942. La stesura del romanzo coincide con l'entrata in guerra dell'Italia. Le nuove storie di Iris e Renata, alle quali si aggiunge Ermelinda, cercano di riproporre l'atmosfera da commedia adolescenziale già presente nel primo episodio, come dichiara la scrittrice nella presentazione all'edizione del 1969: "Le prime pagine di *Signorinette nella vita* rispecchiano, con la loro forzata allegria, la lotta che dovevo sostenere contro la stanchezza e lo sconforto. Mi dicevo infatti che non dovevo rattristare le mie giovani lettrici; meglio narrar loro una storia piacevole e un po' distaccata dalla dura realtà. Ma com'era difficile!" (Bontà, 1969: 5).

La guerra è necessariamente presente nella narrazione così come riferimenti, seppur indiretti, al valore dell'attaccamento alla patria. Inoltre le *signorinette* sono cresciute e devono finalmente misurarsi con una realtà che non lascia più spazio a fantasticherie:

Riccardo era il fidanzato, un giovane molto simpatico che aveva ben avviato uno studio di dentista. Esigeva che Renata si preparasse al matrimonio con molta serietà. Renata invece detestava la serietà. Le piaceva andare in bicicletta a fianco di Riccardo, ballare con lui e immaginare la sua vita coniugale come un gioco molto divertente. Sarebbe andata ad abitare in un quartiere un po' lontano dalla mamma, che era un tesoro di donna, ma la subissava di consigli assennati. Da quando Renata si era fidanzata, non faceva che sottoporle ricette

di cucina. Renata non la intendeva così; Riccardo sposandosi con lei avrebbe certo mangiato qualche cosa di buono, ma le cuoche sono fatte apposta per questo e poi ci sono le rosticcerie (Bontà, 1969: 9).

Come nel primo episodio di *Signorinette*, la resistenza di Renata a diventare una perfetta futura moglie e madre piena di buonsenso viene trattata con un certa benevolenza dall'autrice, così come, a volte, sembra di notare nel personaggio di Riccardo una sfumatura leggermente caricaturale del fidanzato geloso, protettivo e paternalista che, dovendo partire per la guerra, vuole organizzare la vita della ragazza: "Partirò fra venti giorni e desidererei vivamente che quest'anno Renata non passasse due mesi al mare. Sarò forse esigente, ma pensarla sempre sulla spiaggia, tra tanti farfalloni..." (Bontà, 1969: 16).

E più avanti, alle proteste di Renata per la richiesta di proseguire gli studi in attesa del ritorno del fidanzato e alla sua intenzione, piuttosto, di partire come crocerossina: "Nemmeno per idea, cara. Le ragazze come te stanno bene a casa loro. Anche se tu andassi in un nido di bambini, insegneresti loro soltanto a toccarsi il naso con la lingua! Se tu mi vuoi bene davvero, dovrai stare il più possibile vicino a tua madre e alla mia. Studierai, mi scriverai tutti i giorni e mi aspetterai come una brava donnina" (Bontà, 1969: 16).

E come "superficiale" è tacciato l'atteggiamento di Renata quando istruisce Iris su come trovare un fidanzato: "[...] Se tu pensi alle poesie, attiri le poesie e non l'ammirazione maschile. [...] Siamo in tempi moderni, cara mia, le spose non si vanno più a scovare dietro le sottane della bisnonna. Svegliati, tesoro; tu hai un faccino tanto grazioso, ma sei sempre sospesa nelle nuvole e inciamparesti in un principe scapolo senza accorgerti nemmeno che gli hai pestato un piede" (Bontà, 1969: 19).

3. Conclusioni

Wanda Bontà, come del resto molte altre scrittrici di letteratura *rosa* della prima metà del Novecento, è prima di tutto una professionista del mondo editoriale e le sue opere si allineano inevitabilmente con i gusti e i valori del suo pubblico. Tuttavia, ci sembra di poter riconoscere nei personaggi femminili di *Signorinette* il tentativo di non sottostare completamente agli schemi umilianti di un ideale femminile che, a volte, viene liquidato anche con una certa ironia: "Non scocciare, Ermelinda. Io sono una donna e mi servo di piccoli mezzi; lui è un uomo e può concedersi il lusso di essere nobile e stoico" (Bontà, 1969: 193).

Riferimenti bibliografici

- Banti, Anna (1953), Storia e ragioni del “romanzo rosa”, *Paragone*, IV (38), pp. 28-34.
- Bontà, Wanda (1943), *Vivere in due. Diario di Clementina*, Milano, Sonzogno.
- Bontà, Wanda (1969), *Signorinette nella vita*, Milano, Mursia.
- Bontà, Wanda (1991), *Signorinette*, Milano, Mursia.
- Bravo, Anna (2011), *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino.
- De Leeuw, Cleo (2017), *Worlds Apart? Wanda Bontà's Signorinette (1938), an Adaptation of L.M. Alcott's Little Women (1868)?* (Tesi di laurea), Università di Gent, Gent (Belgio), Recuperato da https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01_002/349/272/RUG01-002349272_2017_0001_AC.pdf, 16 luglio 2018.
- Detti, Ermanno (1989), *Le carte rosa*, Firenze, La Nuova Italia.
- Faeti, Antonio (1980), *Dacci questo veleno: fiabe, fumetti, feuilletons, bambine*, Milano, Mondadori.
- Morreale, Emiliano (2011), *Così piangevano*, Roma, Donzelli Editore.
- Rocella, Eugenia (1998), *La letteratura rosa*, Roma, Editori Riuniti.
- Sani, Filippo (2014), Wanda Bontà: “L’Intrepido” et Signorinette. Aux origines de la “littérature rose” pédagogique, *Annali di storia dell’educazione e delle istituzioni scolastiche*, 21, pp. 69-77.
- Teardo, Sara (2009), *Alla conquista della scena: donne e scrittura negli anni Cinquanta e Sessanta* (Tesi dottorale), The State University of New Jersey, New Brunswick, New Jersey (U.S.A.), Recuperato da <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/25946/PDF/1/play/>, 20 luglio 2018.
- Vinall, Shirley W, Baranski, Zygmunt G (1991), *Women And Italy: Essays On Gender Culture And History*, Lussemburgo, Springer.

SHE DOCTOR RIGENERAZIONE E CAMBIO DI GENERE IN *DOCTOR WHO*

Carlotta Susca
Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Riassunto

Il protagonista della serie di fantascienza britannica della BBC nata nel 1963 *Doctor Who*, il Time Lord noto come "il Dottore" ha la capacità di cambiare aspetto rigenerandosi quando viene ferito a morte; le sue prime dodici incarnazioni sono state interpretate tutte da uomini, ma nella puntata speciale di Natale 2017, *Twice Upon A Time*, la tredicesima incarnazione è avvenuta in un corpo femminile, quello dell'attrice trentaseienne Jodie Whittaker. La puntata è stata l'occasione per riflettere su quanto sia cambiata la figura femminile all'interno della serie: da mera compagna di avventure in pericolo a protagonista, un percorso di evoluzione sviluppatosi in oltre un cinquantennio.

Parole chiave: *Doctor Who*, serie TV, rigenerazione

1. "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi": le molte vite del Dottore

Se facciamo di continuo una cosa, diventa normale. Se vediamo di continuo una cosa, diventa normale. Se solo i maschi diventano capoclasse, a un certo punto finiamo per pensare, anche se inconsciamente, che il capoclasse debba per forza essere un maschio.

(Chimamanda Ngozi Adichie, *Dovremmo essere tutti femministi*¹)

Doctor Who è la serie TV britannica con il primato di longevità mondiale nel genere fantascientifico: creata nel 1963 da Sidney Newman, con la produzione esecutiva di una donna, Verity Lambert (cfr. *An Adventure in Space and Time*), ha per protagonista un Time Lord in grado di viaggiare nello spazio e nel tempo a bordo della TARDIS (acronimo di Time And Relative Dimensions In Space), la sua navicella spaziale, immensamente più grande all'interno di quanto appaia ("It's bigger on the inside" è la frase ricorrente di chi vi entri), il cui aspetto esterno è rimasto bloccato nella forma di una tipica cabina telefonica blu britannica – sulla sua porta, la scritta: "Police telephone. Free use for public [...]". In cinquantacinque anni di vita, *Doctor Who* non è andato in onda

¹ Traduzione italiana di Francesca Spinelli, Einaudi, Torino, 2015, p. 9.

ininterrottamente: la parte trasmessa fino al 1989, per ventisei stagioni, è considerata la "serie classica", mentre il revival è partito nel 2005 ed è tuttora in corso (nel 2018 va in onda l'undicesima stagione); nel mezzo, il film omonimo del 1996. Come ha osservato Lorna Jowett, "sin dalla ripresa di *Doctor Who* nel 2005, la serie, e il suo franchise in espansione, è stata oggetto di attenta analisi per le sue rappresentazioni (di razza, etnicità, nazionalità e sessualità, così come di genere), come ci si sarebbe potuto aspettare da una produzione targata BBC)" (Jowett, 2007: 2).

Pur in una crescente attenzione al ruolo femminile, è lo speciale di Natale 2017, dal titolo *Twice Upon a Time*, a segnare un profondo cambiamento nella storia del Dottore: al termine della puntata, la dodicesima incarnazione si rigenera per la prima volta in una donna, l'attrice ora trentaseienne Jodie Whittaker. La puntata, scritta dallo *showrunner* uscente Steven Moffat, è incentrata sulla riflessione circa la necessità del cambiamento – si potrebbe dire che sia all'insegna del motto gattopardesco "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi". Il cambiamento è stato la linfa vitale di *Doctor Who*: non solo quello dell'attore protagonista, ma anche quello dei *companions* e quello degli *showrunner*, responsabili della coerenza narrativa degli episodi e di disegnare l'architettura narrativa delle stagioni di loro competenza. In tutti i cambiamenti, il revival è stato caratterizzato sempre da una attenzione alle tematiche sessuali e di genere che ne fanno una serie all'avanguardia.

1.1. *Il protagonista: uno, sette, tredici dottori*

Un revival si distingue da un *reboot* perché in questo l'universo narrativo viene azzerato e la narrazione riparte con nuovi personaggi; nel revival, invece, si riprende il filo narrativo lasciato interrotto e si proseguono le vicende seriali tenendo conto del passato diegetico, degli avvenimenti pregressi. Nel suo revival del 2009, *Doctor Who* parte dalla nona incarnazione del Dottore, ma la sua peculiare modalità di aggiornamento del personaggio ne consente una ripartenza narrativa pur tenendo conto del passato.

Se la lunga serialità (cfr. Cardini, 2004) è generalmente associata a *soap operas* e *telenovelas*, con *Doctor Who* il modello è quello della serie serializzata (cfr. Rossini, 2016), con trame verticali e orizzontali, ossia vicende che si concludono in una puntata e altre che attraversano le diverse stagioni e che le travalicano – nella seconda vita di *Doctor Who* sono state costruite architetture narrative stagionali e interstagionali dalla mirabile tenuta e coerenza. Nella lunga serialità non è infrequente che gli attori vengano eliminati o sostituiti per le cause più disparate, dai litigi con la produzione a un comportamento scorretto al di fuori del set, fino alla scomparsa per vecchiaia, malattia o

incidente, il che obbliga la produzione a eliminare il personaggio, trasfigurando a livello diegetico circostanze extradiegetiche, oppure a sostituirne l'attore mettendo a dura prova la sospensione dell'incredulità del pubblico, che assiste all'interazione di un nuovo corpo con quelli a lui ormai familiari – solo nelle opere comiche, la sostituzione è spesso metanarrativamente accennata, attivando negli spettatori una competenza che comprende nozioni extradiegetiche e un ruolo spettatoriale, fra quelli teorizzati da Todd Gitlin, intermedio tra il fan e il critico del contenuto (Cfr. Gitlin, 2003: 135-151). L'artificio elaborato in *Doctor Who* per ovviare alla mortalità dei suoi attori è invece diventato strutturale, ne costituisce la natura ed è elemento di attesa per il pubblico e di leva pubblicitaria: si tratta della rigenerazione. La rigenerazione è, extradiegeticamente, la sostituzione di un attore con un altro; intradiegeticamente, si tratta della trasformazione del Dottore nella sua incarnazione successiva, il che accade quando è ferito mortalmente o troppo anziano. La prima rigenerazione è avvenuta il 29 ottobre 1966 ed ha segnato il passaggio dal Dottore interpretato da William Hartnell alla sua reincarnazione in Patrick Troughton. Hartnell aveva cinquantotto anni, e l'arteriosclerosi iniziava a rendergli difficile la memorizzazione delle battute; fu lui stesso a proporre il suo successore. L'artificio della rigenerazione ha consentito di dare un nuovo volto e nuove caratteristiche – personalità, idiosincrasie, abilità – ai diversi Dottori, ciascuno identificato extradiegeticamente da un numero progressivo: dal primo al settimo nella serie classica, dal nono in poi nel revival, con l'ottavo relegato al film del 1996 e al mini episodio *The Night of the Doctor*, prologo dello speciale del cinquantenario del 2013 *The Day of the Doctor*.

Le prime undici incarnazioni (dodici contando il War Doctor, che però non rientra nella numerazione), succedutesi fino alla decima stagione (che si è conclusa nel 2017), sono state impersonate da uomini: nonostante il Dottore, un alieno proveniente dal pianeta Gallifrey, potesse viaggiare nello spazio e nel tempo e cambiare aspetto invece di morire – passando dall'essere un giovanissimo Matt Smith (il dodicesimo dottore, dal 2010 al 2013) al maturo Peter Capaldi (dal 2013 al 2017) –, le sue incarnazioni sono sempre state maschili, fino alla fine del 2017. Era già capitato, restando al revival, che un omologo del Dottore, il Time Lord suo rivale chiamato Master (Harold Saxon), si rigenerasse in un personaggio femminile, opportunamente chiamato Missy (Michelle Gomez), eppure la rigenerazione nel tredicesimo dottore donna ha suscitato la reazione indignata di una parte del fandom. Fra i commenti all'anteprima su Amazon del DVD dell'undicesima stagione (presente sul sito di e-commerce mesi prima che la serie andasse in onda) si legge anche una spiegazione dettagliata del motivo per cui la svolta femminile del programma dovrebbe essere rigettata:

Una rottura delle regole della rigenerazione [...] I Time Lord non possono cambiare il loro sesso perché le Time Ladies e i Time Lord si rigenerano diversamente. Quando il Dottore si è rigenerato, è stato un processo casuale ma quando le Time Ladies si sono rigenerate, hanno potuto scegliere quale corpo volessero. [...] Si sono riscritte le regole della rigenerazione e si sono mandate a quel paese le regole del programma solo per spuntare tutte le opzioni possibili, speriamo che sia una buona serie (Amazon 2018, traduzione mia).

Altri commenti, meno motivati, hanno messo in campo tutti gli stereotipi di genere: dal pericolo rappresentato da una donna alla guida della TARDIS all'osservazione che il titolo della serie sia *Doctor Who* e non "Nurse Who" (facendo ricorso all'ovvio stereotipo per cui l'uomo possa essere medico mentre la donna debba essere infermiera) (cfr. Dray, 2017). Le obiezioni al ruolo femminile, paventato da qualche anno, erano giunte anche da Silvester McCoy, l'attore britannico che aveva prestato il volto al Settimo Dottore (1987-1996): "Sono un femminista e riconosco che ci sono barriere per molte donne, ma dove è necessario segnare un confine? Un Mr Marple invece di una Miss Marple? Una Tarzanetta?" (Wyatt, 2015).

I commenti negativi sono stati sommersi da numerosi segnali di apprezzamento del cambiamento, consentito, d'altra parte, dalle regole del programma, progressivamente mutate; in particolare, già nel citato episodio speciale *The Night of the Doctor*, al protagonista era stata offerta la scelta riguardante la sua incarnazione successiva, e numerosi riferimenti alla possibilità di una rigenerazione femminile erano disseminati in diversi episodi del revival: quando il Decimo Dottore si rigenera nell'Undicesimo (in *The End of Time: Part Two*, 2010), si tasta per verificare il suo nuovo aspetto e, avendo i capelli più lunghi, si chiede se sia diventato una donna; nell'episodio *Hell Bent* (2015) il Dodicesimo Dottore uccide un generale di Gallifrey, che si rigenera in una donna nera.

L'essenza di *Doctor Who* può essere rintracciata proprio nel cambiamento, nella capacità di adeguarsi allo spirito dei tempi attraverso i numerosi protagonisti, i suoi *companions* e gli *showrunner* che si sono succeduti negli anni.

1.2. I *companion*: le donne, il Capitano, la pansessualità e i salvataggi

Non sono mancate in *Doctor Who* figure femminili di peso: sin dall'inizio della sua storia, al protagonista maschile si sono affiancate donne nel ruolo di compagne di viaggio, e la loro presenza ha progressivamente assunto un ruolo più centrale e una maggiore complessità ma, come è stato diegeticamente sottolineato nello speciale di Natale del 2017, *Twice Upon a Time*, i tempi sono

notevolmente cambiati in oltre un cinquantennio. Per riconoscere i ruoli femminili nella serie, l'8 marzo 2018, in occasione della festa della donna, è stata pubblicata la raccolta di racconti *Doctor Who: The Day She Saved the Doctor: Four Stories from the TARDIS*; le storie di come quattro *companions* del Dottore gli abbiano salvato la vita; tre di loro (Rose, Clara e Bill) fanno parte del *revival*, mentre Sarah Jane è una delle compagne più amate dal fandom, nonché una femminista che ha accompagnato il Dottore nell'undicesima stagione della serie classica (1973-1974), comparsa nello speciale del 1983 *The Five Doctors* e titolare dello spin off *The Sarah Jane Adventures* dopo che il suo personaggio era stato ripreso anche nella seconda stagione del *revival* (2006). Come sottolineato nel Wiki dedicato al femminismo nella serie (Feminism), Sarah Jane Smith non è stata l'unica compagna femminista del Dottore, le cui avventure lo hanno portato anche sin dalla sua prima incarnazione a incontrare il movimento delle suffragette nella Londra del 1912.

Sebbene sul *Guardian* Jenny Colgan abbia osservato che la serie ha sempre ritratto "compagne prevalentemente femminili che orbitavano attorno a una star maschile" (Colgan, 2018), ha anche riconosciuto che i personaggi femminili a cui ha dato forma Verity Lambert, la prima produttrice dello show, erano disegnati per fugare ogni sospetto di relazione ancillare: la "nipote" Susan Foreman e la sua insegnante Barbara Wright erano entrambi personaggi "intelligenti e pratici". Quanto alle tre protagoniste dei racconti pubblicati l'8 marzo 2018, mentre nella serie Rose Tyler rappresenta ancora la classica *companion* che venera il protagonista maschile – al punto da ottenere una relazione stabile con un clone del Decimo Dottore –, Clara Oswald potrebbe essere la prima compagna bisessuale a bordo della TARDIS: la possibilità – riproposta all'attrice Jenna Coleman nel corso di varie convention (cfr. Edmonton Expo, 2015), che ha risposto in maniera possibilista – è stata suggerita nella decima puntata della nona stagione, quando un personaggio chiede a Clara se la sua vita consista in continui salvataggi di gente in pericolo, e lei risponde: "No, non ogni giorno. Qualche volta io e Jane Austen ci facciamo gli scherzi. È una peste! La amo"; poi, maliziosamente, aggiunge "Intendila come vuoi". Se per Clara si tratta solo di insinuazioni, con Bill Potts, la compagna del Dodicesimo Dottore nel 2017, l'omosessualità diventa un tema centrale, come ampiamente anticipato dalla campagna pubblicitaria preparatoria della sua comparsa. Come ha sottolineato Zoe Williams sul *Guardian*, "Bill Potts è la prima compagna omosessuale, di colore e appartenente alla classe lavoratrice" (Williams 2017); si tratta di segnali importanti dato che "è una cosa da prendere sul serio quando un programma di largo consumo, specialmente se per bambini, rompe un tabù culturale" (*ibidem*). Tuttavia il primato di primo personaggio omosessuale di *Doctor Who*

spetta al Capitano Jack Harkness, interpretato da John Barrowman e protagonista anche dello spin off *Torchwood*, che è stato definito "pansessuale" (Blake 2009). Il Capitano Harkness è stato introdotto dallo *showrunner* Russel T Davies, attento all'inserimento in *Doctor Who* di personaggi dalla sessualità non tradizionalmente eterosessuale; in *Torchwood* la tensione sessuale è amplificata, trattandosi di un programma per adulti e indirizzato a un pubblico di nicchia. Il nuovo *showrunner* di *Doctor Who*, Chris Chibnall, è stato sceneggiatore capo e co-produttore di *Torchwood*, ed è apparso quindi coerente che proponesse un nuovo, significativo cambiamento all'interno della serie madre.

È una creazione di Russel T Davies anche il personaggio di Madame Vastra, una siluriana dall'aspetto rettile sposata all'umana Jenny Flint; le due donne vivono nella Londra vittoriana e si dedicano all'investigazione: nella puntata speciale di Natale del 2012 *Snowmen*, si riconduce a Madame Vestra l'ispirazione controfattuale di Sir Arthur Conan Doyle nella creazione del personaggio di Sherlock Holmes. Pur nella serie "per bambini" *Doctor Who*, le due donne si sono scambiate un bacio nella prima puntata dell'ottava stagione, anche se, come anticipato dal titolo *Deep Breath*, la giustificazione diegetica era quella di uno scambio di ossigeno (Jowett 2017: 90).

Pur trattandosi di un revival, la nuova serie inaugurata nel 2005 ha segnato un punto di svolta nella trattazione delle tematiche di genere e sessualità (cfr. Jowett, 2017), un doveroso adeguamento ai tempi e allo sdoganamento di atteggiamenti un tempo stigmatizzati come diversi, ma che ancora necessitano una rappresentazione narrativa in grado di connotarli come naturali.

1.3. Gli *showrunner*

Lo *showrunner* è una figura centrale in una serie TV, e quanto di più vicino all'autore letterario. Jason Mittell (Mittell, 2015) evidenzia come cambi l'autorialità fra letteratura, cinema e serialità televisiva; il docente di Film e Media Culture sottolinea che in letteratura il modello è quello della "*authorship by origination*", "in cui un unico creatore valuta ogni parola, ed è quindi responsabile della creazione di tutto ciò che si trova nel testo" (ivi: 87); in campo cinematografico l'autorialità è maggiormente identificata nella figura del regista, il cui ruolo è quello di coordinare i diversi aspetti che concorrono alla creazione del film ("*authorship by responsibility*", ivi: 88); mentre nelle serie TV il modello è quello della "*authorship by management*" (*ibidem*): non c'è più un singolo responsabile della creazione narrativa, ma una collettività di professionisti, ciascuno dei quali si occupa di determinati aspetti creativi, mentre la produzione – e quindi l'aspetto manageriale – ha la responsabilità principale delle scelte.

Fra queste figure, nella serialità televisiva emerge però quella dello *showrunner*, al punto che i numerosi sceneggiatori che collaborano nella *writer's room* alla scrittura di una serie TV ne imitano la voce "nel tentativo di ottenere coerenza stilistica" (ivi: 91). Neil Landau paragona lo *showrunner* al regista: "Nei film, il regista è il re. Nel mondo della televisione, lo *showrunner* prende le decisioni. Uno *showrunner* è quasi sempre chi crea la serie, l'*head writer* che coordina gli altri sceneggiatori e il produttore esecutivo della serie" (Landau, 2015: 9).

Mittell sottolinea come il ruolo dello *showrunner* sia riconosciuto dal pubblico al punto che lo si ritiene responsabile dello sviluppo della storia anche quando si è definitivamente allontanato dalla serie di cui era a capo. Per Aldo Grasso, lo *showrunner* è il corrispettivo, nel mondo audiovisivo, del romanziere, né merita una considerazione inferiore:

Insomma, tra il romanziere e la figura dello *showrunner* la linea sembra essere sempre più sottile, tanto che il processo vale anche all'opposto: grandi *executive producer* seriali come Aaron Sorkin, J.J. Abrams. Matthew Weiner e David Simon si sono guadagnati sul campo la qualifica di «autore», un tempo prerogativa esclusiva di territori nobili come la letteratura e il cinema (Grasso-Penati, 2016: 18).

Identificare una serie TV con il suo *showrunner* è diventata una pratica comune, impossibile nella prima fase della serialità, l'era dei network (dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, cfr. Lotz, 2007) – in cui il pubblico, inconsapevole e disinteressato alle pratiche produttive dietro al proprio programma preferito, lo identificava con i suoi attori/personaggi (cfr. Mittel, 2015: 97). Dall'era multicanale, e ancor più nell'attuale era digitale, invece, la consapevolezza del pubblico dell'esistenza di una istanza autoriale viene sfruttata anche a livello pubblicitario per promuovere nuove storie di "autori" noti: "Mentre le serie incentrate su una star sono ancora comuni, i programmi sono ora promossi anche tramite l'impronta autoriale di creatori noti come Aaron Sorkin, J.J. Abrams, Alan Ball e Shawn Ryan" (ivi: 91, traduzione mia).

Il peso di uno *showrunner* può investire l'intera scrittura della serie (Matthew Weiner sosteneva di riscrivere più dell'80% delle sceneggiature di *Mad Men*, *ibidem*) e può manifestarsi sin nei più piccoli dettagli di una serie TV (Landau, 2015: 222).

Tuttavia, il ruolo dello *showrunner* è molto distante da quello del romanziere, come ha ribadito Vince Gilligan, lo *showrunner* di *Breaking Bad*: "se si punta sulla scrittura per essere 'autore', si dovrebbero scrivere romanzi [...] ma quando si scrive per la tv e per il cinema, si tratta di un lavoro di squadra" (Landau 2015: 66).

Operando nel modello della *autorship by management*, lo *showrunner* è solo uno dei responsabili della costruzione narrativa seriale televisiva; richiamando gli studi di Wayne C. Booth, Mittel preferisce altresì parlare della «funzione dell'autore implicito», ossia la tendenza del pubblico a credere in una presenza autoriale da ritenere responsabile degli sviluppi della storia:

la funzione dell'autore implicito è la creazione dello spettatore di una agenzia autoriale responsabile della storia, ricavata da indizi testuali e discorsi contestuali. In termini più pratici, quando guardiamo un programma e ci chiediamo "perché hanno fatto così?" la funzione dell'autore implicito è la nostra nozione di "quelli che hanno fatto così" come gli agenti responsabili della storia (Mittel 2015: 107, traduzione mia).

Gli spettatori sono indotti ad attribuire valore a una autorialità unica da *indizi testuali e discorsi contestuali*: è un esempio – fra i più evidenti – dei primi la presenza dello *showrunner* come attore nella serie che ha creato, come accade per Mark Gatiss che, creatore insieme a Steven Moffat di *Sherlock*, recita anche nel ruolo di Mycroft Holmes, fratello del detective eponimo. La coppia Gatiss-Moffat mantiene la sua alleanza creativa anche in *Doctor Who*: Steven Moffat è stato sceneggiatore della serie di fantascienza per dieci anni: dal 2010 al 2017, mentre Mark Gatiss ha sceneggiato il documentario *An Adventure in Space and Time*, oltre ad avere un ruolo principale nell'ultima puntata di *Doctor Who* scritta da Moffat, *Twice Upon a Time*. Gli *indizi testuali* della presenza autoriale si rintracciano anche nella ricorrenza di temi e caratteristiche dei personaggi tra una serie e l'altra, per cui, ad esempio, il personaggio del Master in *Doctor Who* ha molti aspetti in comune con la rappresentazione di Moriarty in *Sherlock*, così come la tensione conoscitiva del dottore ricorda quella del più noto detective privato della storia della letteratura.

Il revival di *Doctor Who* ha avuto due *showrunner* fino a dicembre 2017: Russel T Davies (2005-2010) e Steven Moffat (2010-2017); entrambi hanno anche contribuito ad espandere l'universo narrativo del Dottore. Davies ha creato ed è produttore esecutivo degli spin off *Torchwood* e *The Sarah Jane Adventures*; Moffat è produttore esecutivo dello spin off *Class*. Ciascuno dei due *showrunner* ha lavorato con un cast differente: Russel T Davies è il padre creativo del nono e del decimo Dottore (Christopher Eccleston e David Tennant), mentre Moffat ha introdotto il più giovane undicesimo Dottore (Matt Smith) e il maturo Peter Capaldi nei panni del dodicesimo Dottore. Ad ogni *showrunner* corrispondono anche differenti *companions* e archi narrativi: pur nella continuità della storia, ciascun "autore" lascia un'impronta originale. Russel T Davies è legato soprattutto alla figura del decimo dottore interpretato da David Tennant e dalle *companion* Rose Tyler, Martha Jones e Donna Noble; Moffat ha lasciato

due memorabili Dottori e *companion* del calibro di Clara Oswald (protagonista dello spin off *Class*) e Amy Pond, che è accompagnata nei suoi viaggi spaziotemporali dal fidanzato Rory e che ha un indubbio ruolo di forza nella relazione di coppia, al punto che la funzione di Rory è evidentemente subalterna.

Il primo *showrunner* del revival ha sottolineato il tema della libertà sessuale, una costante nel suo lavoro di creatore e sceneggiatore (ha ideato anche *Queer as Folk*, *Cucumber*, *Banana* e la web serie *Tofu*, tutte incentrate sulla rappresentazione dell'omosessualità): come si è visto, ha introdotto in *Doctor Who* la figura del Capitano pansessuale Jack Harkness. Steven Moffat, da parte sua, nella serie *Sherlock*, co-creata con Mark Gatiss, ha introdotto la puntata speciale *The Abominable Bride* (2016) in cui viene rappresentata la lotta di genere e una alleanza femminile nella Londra vittoriana ("Questa è una guerra. Metà della razza umana contro l'altra metà. L'armata invisibile che vi sta accanto, cura le vostre case, alleva i vostri figli. Ignorate, trattate con condiscendenza, disprezzate, a cui è negato persino il voto").

Nelle reciproche differenze, Russel T Davies e Steven Moffat sono stati concordi nel dare al revival della serie un'impronta nettamente favorevole all'esplorazione della parità di genere e della sessualità LGBT – d'altra parte, la comparsa del Capitano Harkness è avvenuta in una puntata sceneggiata da Steven Moffat (*The Empty Child*). È di competenza di Moffat il personaggio bisessuale di Clara Oswald, l'omosessuale Bill Potts e, ancor prima, della moglie del Dottore, River Song che, nella puntata speciale di Natale del 2015 (*The Husbands of River Song*) afferma di essere stata l'amante di Cleopatra e di Marilyn Monroe.

Ma è il terzo *showrunner*, Chris Chibnall, ad aver scelto di costruire il suo arco narrativo interstagionale a partire da un Dottore donna, un cambiamento cruciale che è stato introdotto nella puntata speciale di Natale 2017 *Twice Upon a Time*, caratterizzata, come ogni puntata finale di uno *showrunner* di *Doctor Who*, dal passaggio di consegne della serie.

2. *Twice Upon a Time*, due ruoli femminili a confronto

L'ultima puntata di *Doctor Who* sceneggiata da Steven Moffat, nonché l'ultima per Peter Capaldi nei panni del Dottore, è incentrata sul tema della necessità del cambiamento – anche quando doloroso. La puntata inizia con il Dodicesimo Dottore ferito al Polo Sud: la sua rigenerazione è iniziata, ma lui rifiuta il processo che lo trasformerà in qualcosa che non riesce a prevedere. Quando il tempo si ferma, il Dottore si ritrova faccia a faccia con la sua prima

versione (interpretata da David Bradley): anche il suo lontano sé stesso sta combattendo contro il cambiamento, ossia il processo che – dodici rigenerazioni dopo – lo avrebbe portato ad essere la persona che incontra, ma il Primo Dottore non riconosce il suo omologo e si rifiuta di accettare la realtà.

I due dottori hanno ciascuno la propria TARDIS, e il Primo esprime disappunto per tutti i cambiamenti apportati nel tempo alla sua navicella spaziale – che, negli anni, si è modificata, così come il logo della serie (è stato sottolineato come il nuovo logo contenga, nella sovrapposizione delle ultime due lettere, il simbolo della femminilità, cfr. Lawrence 2018).



Il Primo Dottore nota che le finestre della TARDIS sono della misura "sbagliata", che il blu della "navicella" è cambiato e che perfino la cabina stessa è più grande, ed esprime disappunto per queste modifiche: è l'atteggiamento di chi rifiuta l'ammodernamento, una pratica vitale per la narrazione e per l'esistenza dell'umanità. Lo sdegno del Dottore originale investe anche gli occhiali da sole sonici del Dodicesimo Dottore, ma soprattutto il suo atteggiamento nei confronti della femminilità è ormai inaccettabile: quando osserva che "perfino le donne possono avere una loro utilità" e che l'assenza di una presenza femminile nella TARDIS è evidente dalla quantità di polvere che contiene, il suo omologo contemporaneo gli fa notare che "non può fare affermazioni del genere", perché sarebbe stato contestato da "chiunque incontrasse nella vita". Rimasto solo con Bill Potts, il Primo Dottore dice che "spera non si offenda se le fa notare che ha avuto qualche esperienza con il gentil sesso", e alla risposta "anche io" della *companion* si scandalizza, proferendo in un "Good Lord!": sarebbe stata impensabile nel 1963 la scelta di una compagna di viaggio omosessuale. Allo stesso modo il linguaggio volgare di Bill Potts è stigmatizzato dal Dottore, che intima: "Se ti sento ancora parlare così, signorina, ti aspetta una bella sculacciata". Il comportamento paternalistico e sanzionatorio del Dottore, ancora possibile nella serie classica – più negli anni Sessanta che negli anni Ottanta – è inconcepibile nella contemporaneità, così come il tabù di una rigenerazione femminile del protagonista, che avviene al termine dell'episodio, preparata da una intera

puntata di confronto fra il vecchio e il nuovo, impersonati dai due Dottori. Le due versioni del protagonista accettano entrambe il cambiamento, lo abbracciano nelle rispettive trasformazioni: il Primo ha una lunga strada davanti a sé, quella di tutte le rigenerazioni di cinquantacinque anni di straordinaria serialità televisiva caratterizzata da progressive conquiste sessuali e dalla tensione verso la parità di genere; il Dodicesimo si congeda dal suo pubblico con una serie di raccomandazioni al suo successore ("non essere mai crudele né codardo", "cerca sempre di essere cordiale, ma non smettere di essere gentile", "non rivelare a nessuno il tuo nome, tranne che ai bambini"), quindi riapre gli occhi nel nuovo corpo di Jodie Whittaker. L'attrice ha accolto il suo ruolo dicendo di essere "al di là dell'eccitazione nell'iniziare questo viaggio epico con Chris [Chibnall] e con ogni fan del pianeta. È più che un onore impersonare il Dottore. Significa ricordare ciò che sono stata, mentre mi avvio ad abbracciare tutto ciò che il Dottore rappresenta: speranza". Le sue emozioni nell'essere il primo Dottore donna sono "travolgenti; come femminista, come donna, come attrice, come essere umano, come qualcuno che tenta continuamente di motivarsi e sfidarsi invece di essere relegata al ruolo che le viene imposto. È incredibile" (*Introducing Jodie Whittaker*).

La rigenerazione femminile del Dottore può sembrare un passo falso a una parte del fandom della serie TV di fantascienza più longeva al mondo, ma è un passo lunghissimo e significativo nella strada verso la parità di genere.

Riferimenti bibliografici

- Cardini, Daniela (2004) *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*. Roma: Carocci.
- Grasso, Aldo-Penati, Cecilia (2016) *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*. Milano: il Saggiatore.
- Jowett, Lorna (2017) *Dancing with the Doctor. Dimensions of gender in The Doctor Who Universe*. London-New York: I.B. Tauris.
- Landau, Neil (2015) *Showrunner. Grandi storie, grandi serie*, a cura di Dino Audino, trad. it. di Claudio Maccari. Roma: Dino Audino.
- Lotz, Amanda (2007) Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press.
- Mittel, Jason (2015) *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York: New York University Press.
- Todd, Gitlin (2003) *Sommersi dai media. Come il torrente delle immagini e dei suoni invade le nostre vite*, edizione italiana a cura di Milly Buonanno. Milano: Etas
- Rossini, Gianluigi (2016) *Le serie TV*. Bologna: il Mulino.

Sitografia

- Amazon (2018) Commenti alla pagina prodotto del DVD dell'undicesima stagione prima della sua messa in onda, https://www.amazon.co.uk/Doctor-Who-Complete-11-DVD/product-reviews/B07DVXH1H8/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews, ultima consultazione 8 settembre 2018, 11:09.
- Calman, Susan *et al.* (2018), *Doctor Who: The Day She Saved the Doctor: Four Stories from the TARDIS*. BBC Children Books: London.
- Colgan, Jenny (2018) *The bolshie, brilliant history of the women of Doctor Who*, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/aug/27/the-bolshie-brilliant-history-of-the-women-of-doctor-who>, ultima consultazione 8 settembre 2018, 12:09.
- Kayleigh, Dray (2017) *Dr Who fans, this is our one and only problem with the first female Doctor*, *Stylist*, <https://www.stylist.co.uk/life/doctor-who-dr-who-jodie-whittaker-tv-feminist-news-television/71396>, ultima consultazione 9 settembre 2018, 10:23.
- Edmonton Expo (2015) *Clara Oswald Bisexual? Jenna Coleman Explains Further – Edmonton Expo 2015*, <https://www.youtube.com/watch?v=sv1lOmrePqc>, ultima consultazione 8 settembre 2018, 12:22.
- Feminism: la voce dedicata al femminismo nel wiki di *Doctor Who*, <http://tardis.wikia.com/Feminism>, ultima consultazione 8 settembre 2018, 12:03.
- Blake, Linnie (2009) "You guys and your cute little categories": *Torchwood, the space-time rift and Cardiff's postmodern, postcolonial and (avowedly) pansexual gothic*, <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/Torchwood.html>, link non più disponibile.
- Introducing Jodie Whittaker – The Thirteenth Doctor* (2017), <https://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/2017/jodie-whittaker-13-doctor>, ultima consultazione 13 settembre 2018, 10:40.
- Lawrence, Ben (2018) *New Doctor Who logo revealed: what does it mean?*, «The Telegraph», <https://www.telegraph.co.uk/tv/2018/02/20/new-doctor-logo-revealed-does-mean/>, ultima consultazione 9 settembre 2018, 10:52.
- Williams, Zoe (2017) *A female Doctor? She's the revolutionary feminist we need right now*, «The Guardian», <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jul/17/female-doctor-revolutionary-feminist-ideal-we-need-doctor-who>, ultima consultazione 7 settembre 2018, 10:58.
- Wyatt, Daisy (2015) *Doctor Who should never star a woman, says former 'feminist' Time Lord Sylvester McCoy*, «Independent», <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/doctor-who-should-never-be-a-woman-says-former-feminist-time-lord-sylvester-mccoy-10409987.html>, ultima consultazione 8 settembre 2018, 11:21.

Videografia

- An Adventure in Space and Time*, scritto da Mark Gatiss, diretto da Terry McDonough, UK, 2013.

Doctor Who, ideata da Sydney Newman, C.E. Webber, Donald Wilson, serie classica 1963-1989, 26 stagioni; film del 1996, nuova serie 2005-in produzione, 10 stagioni.

Sherlock, ideata da Mark Gatiss e Steven Moffat, 4 stagioni, 2010-2017, in onda su BBC One.

The Day of the Doctor, episodio speciale per il cinquantenario di *Doctor Who*, scritto da Steven Moffat, UK, 2013.

The Night of the Doctor, episodio speciale di *Doctor Who* trasmesso sul canale YouTube della BBC il 16 novembre 2013 fra la settima e l'ottava stagione della nuova serie, scritto da Steven Moffat.

DONNE A STRISCE: FUMETTISTE E VITE FEMMINILI ILLUSTRATE

Angela Articoni
Università degli Studi di Foggia

Riassunto

Negli ultimi anni il panorama variegato del fumetto e del *graphic novel* si è arricchito delle presenze femminili di illustratrici e sceneggiatrici che occupano posizioni rilevanti nei circuiti editoriali più autorevoli. A loro si devono produzione e creazione di “eroine di carta” accattivanti e anticonformiste, in grado di soddisfare i bisogni estetici e ricreativi di lettori e lettrici attraverso una ricca offerta di generi e di storie, dalle vignette umoristiche alle vicende sentimentali, dalla satira di costume ai territori ancora incontaminati della storia al femminile: cura narrativa, abilità ed eclettismo sorprendente di segno, composizione, narrazione e parola, e assenza di complessi d’inferiorità.

Parole chiave: Fumettiste, Fumetto, *Graphic Novel*, Letteratura giovanile, *Querelle des femmes*.

1. Il fumetto è un’arte?

Tra gli antenati nobili delle strisce possiamo annoverare i bassorilievi della Colonna Traiana (110-113 d.C.) – che racconta gli episodi della guerra dacica –, l’arazzo di Bayeux – realizzato nella seconda metà dell’XI secolo, che descrive per immagini gli avvenimenti chiave relativi alla conquista normanna dell’Inghilterra del 1066 –, i protofumetti di Wilhel Busch, come *Max e Moritz* (1865), e ancora, i lavori di Caran d’Ache, Nadar, Gustave Doré, Rodolphe Töpffer (Favari, 1996: 19).

Nel 1837 Rodolphe Töpffer, descrivendo il suo *Histoire de Mr. Jabot* (1833), forse il primo vero esempio di fumetto, affermava:

Questo libretto ha un carattere ibrido. Si compone di una serie di disegni autografati al tratto. Ognuno di questi disegni è accompagnato da una o due righe di testo. Senza questo testo, il disegno avrebbe solo un significato oscuro; il testo, senza il disegno, non significherebbe niente. L’insieme forma una sorta di romanzo, tanto più originale in quanto non ha maggior somiglianza con un romanzo piuttosto che con altre cose (Peeters, 2000: 85).

Topffer descrive le caratteristiche delle strisce in un’interessante definizione senza tempo, asserendo che in questo medium l’immagine e la parola si

fondono a creare un nuovo prodotto originale e autonomo. Will Eisner in *Comics and sequential art* (1985) sostiene che il fumetto è un'arte sequenziale, una diversa forma di linguaggio che si avvale di codici grafico-visivi delle illustrazioni, della temporalità della parola scritta e della narrazione. Claude Beylie per primo propone per la *bande dessinée* la denominazione di “nona arte” in un articolo pubblicato in «Lettres et médecins» sotto il titolo *Il fumetto è un'arte?* (1964:11, citato da Tosti, 2016). Tale designazione viene poi ripresa nel libro-manifesto di Francis Lacassin *Pour un neuvième art: la bande dessinée* (1971), entrando a far parte di una terminologia diffusa, tanto da dare il nome alla rivista «Neuvième Art».

Nel 1993 viene pubblicato, negli Stati Uniti, a firma di Scott McCloud, fumettista statunitense, il suo lavoro più conosciuto: *Understanding Comics. The invisible art* (1993), un *comic book* che indaga sulla definizione stessa del fumetto, studia lo sviluppo storico di tale medium, esplora il suo lessico fondamentale e i vari modi in cui gli elementi che lo compongono sono utilizzati. Nell'opera discute del fumetto come forma d'arte e come mezzo di comunicazione, elimina il presupposto di arte generalista, il collegamento all'animazione, i giudizi di valore ed eccessiva arbitrarietà per arrivare al *comic* come immagini e altre figure giustapposte in una deliberata sequenza, riaffermando e ampliando “l'arte sequenziale” di Will Eisner che rimane comunque il punto di vista iniziale.

Da sempre considerato un genere minore, nel 1964 Umberto Eco si occupò di fumetti all'interno di un saggio di sociologia, *Apocalittici e integrati*, analizzando la molteplicità dei mezzi di comunicazione di massa: analizzò la struttura di questo medium e ritrovò una semantica peculiare, composta di immagini e parole, che vengono mostrati al lettore attraverso l'inquadratura e un elemento di metalinguaggio tipico, ovvero il *balloon*, il segno grafico convenzionalmente usato nei fumetti, nelle vignette e nei fotoromanzi per contenere i testi pronunciati o pensati da un personaggio, o emessi da una fonte sonora (2003: 166). La definizione di Eco, unita a quelle di Topffer e Eisner, ampliata da McCloud, ci restituisce il quadro completo di tale variegato mezzo di comunicazione: differenti generi, al pari della letteratura, precise regole grammaticali e sintattiche, fusione di immagini e parole che danno vita quindi a un'arte originale, differente da letteratura e cinema, e dal semplice fumetto come prodotto di bassa qualità e destinato solo ai bambini e a un pubblico di cultura media-bassa: la/il *graphic novel*¹, ossia il romanzo grafico,

¹ A proposito della *querelle* sul genere femminile o maschile del termine, facendo riferimento all'Accademia della Crusca che si è pronunciata in merito, e «guardando la questione da un punto di vista linguistico e in linea anche con l'orientamento degli esperti, il genere maschile

romanzo a fumetti e anche romanzo per immagini, neologismo coniato dai paesi anglofoni per indicare alcune tipologie di fumetto.

Che cos'è il fumetto se lo chiede anche Antonio Faeti, in una serie di riflessioni pubblicate in origine sulle pagine della rivista «Comic Art», nella rubrica “L'occhio del gatto”, e in seguito in un volume del 1990, *La freccia di Ulceda. Di fumetti e altro*. Tra gli interventi, rieditati nel 2008, in un'edizione aggiornata e arricchita da un'introduzione dell'autore, con la scrittura ironica e avventurosa che lo contraddistingue, estrapoliamo anche la sua definizione: un sogno di parole e di immagini, uno strumento unico e irrinunciabile per capire noi stessi e il nostro tempo «Si dovrebbe, finalmente, dire quanto il fumetto sia diverso, e come abbia conquistato un territorio dove altri modi di narrare non possono entrare. [...] Oggi il fumetto può consentirci certe speciali evocazioni perché, oggi, può andare ovunque. Non ci sono più territori vietati, non si temono le contaminazioni più azzardate» (Faeti, 2008: 7-8).

2. Eroine di carta “a stelle e strisce”

Fin dai suoi albori le strisce illustrate conferiscono alla donna una posizione ancillare, congiungendola costantemente a un personaggio maschile: il primo protagonista di una serie di *strip* è infatti un bambino, *Yellow Kid* (1895)². Nel 1913 compare una protagonista femminile creata da George McManus: Petronilla, la prima (illusoria) padrona della gestione familiare. *Arcibaldo e Petronilla*³, rappresentano una coppia di irlandesi emigrata negli Stati Uniti, arricchitasi grazie a una vincita alla lotteria. La situazione è paradigmatica: Arcibaldo mantiene il ruolo di maschio dominante, goffo e asociale, facendo ciò che vuole e accattivandosi le simpatie del pubblico di lettori, a discapito di Petronilla, alla quale è assegnata la parte di donna bisbetica, ossessiva, petulante e frustrata, poiché ogni tentativo della donna di elevare la coppia culturalmente e socialmente viene mortificato da Arcibaldo, che continua a preferire la frequentazione dei vecchi compagni di bevute, giocando a carte e mangiando stufati di cavallo con patate. Con *Arcibaldo e Petronilla* inizia l'era dei fumetti a

sarebbe quello preferibile; tuttavia la locuzione è ormai largamente usata al femminile e registrata come tale dagli stessi dizionari» (Olmastroni, 2016; Cfr. Calabrese, Zagaglia, 2017).

² *Yellow Kid*, il monellaccio calvo in camicione giallo, è il più antico comic a colori creato nel 1895 da Richard Felton Outcault. La tavola di esordio apparve sul quotidiano New York American World dell'editore Joseph Pulitzer (Restaino, 2004).

³ Traduzione italiana dei protagonisti del fumetto americano *Bringing up father*, pubblicato in Italia dal «Corriere dei piccoli» ma anche nel 1945-46 su «Topolino», col nome di *Zenobaldo e Domitilla*.

strisce definiti “domestici”, in cui sono presenti marito e moglie in spassose gag, una sorta di satira a sfondo sociale (Laterza, Vinella, 1980: 19-23).

Negli anni seguenti la situazione non cambia nella sostanza, neanche con l'arrivo di *Blondie e Dagoberto* (*Dagwood Bumstead*), creati da Murat Young, detto Chic, nel 1930. Blondie è la donna di casa che rappresenta egregiamente la piccola borghesia della quale fa parte, fra gossip e vestiti alla moda, mentre il marito è costantemente alle prese con i problemi in ufficio. Blondie è carina, premurosa e soprattutto molto svampita: lucida l'argenteria perché non vuole fare brutta figura con l'eventuale ladro che dovesse derubarla; non scrive il mittente sulle sue lettere, tanto è inutile riceverle indietro, giacché le ha già lette; resta al telefono per ore anche con una perfetta estranea che ha sbagliato numero; compra cappellini e piange disperata se il maritino non li apprezza adeguatamente (Ivi, 1980: 23-29). Nonostante in questi due “fumetti domestici” appaia l'immagine della moglie-matriarca che rende l'uomo vittima, è evidente come ciò sia un semplice mito; nella realtà, infatti, si registra non un processo di emancipazione, ma di strumentalizzazione della donna americana, il cui lavoro prioritario rimane quello casalingo.

Nel corso degli anni Trenta si susseguono poi “donne-comparsa”, come Dale Arden, bruna compagna di *Flash Gordon*, Diana Palmer, fidanzata di *The Phantom*, Narda di *Mandrake*, Olivia di *Braccio di Ferro*, e Minnie, Paperina e Clarabella, le “eterne fidanzate” Disney, semplici compagne dell'eroe protagonista (Ivi: 49).

Al termine della prima guerra mondiale vengono alla luce le così dette *flappers*⁴ e compaiono le prime *working girls* del fumetto, fra tutte la segretaria *Winnie Winkle* (1920), la prima figura rappresentativa della nuova generazione di giovani “emancipate”: ma non si tratta di una donna in carriera poiché le donne lavorano per necessità, per mantenere la famiglia e, soprattutto, non creano problemi di concorrenza ai maschi (Ivi: 71-74).

Nuove figure femminili prendono forma durante il secondo conflitto mondiale: giacché gli uomini erano al Fronte, occorre variare l'offerta e renderla gradita anche alle donne. Questa idea, quasi contemporaneamente, scaturì dalla mente degli *editors* delle principali case editrici e vennero introdotte sul mercato dei comics diverse eroine in costume. Nascono *Sheena*, definita “Tarzan in gonnella”, “regina della giungla”, e *Wonder Woman*, sovrana delle Amazzoni, oltre che simbolo per le femministe, vista la sua indipendenza e forza straordinaria: una delle poche super-eroine positive, portatrice di pace e

⁴ Le *Flapper Girls* sono le ragazze alla moda degli anni Venti. Vere e proprie icone di stile e rivoluzionarie in materia di atteggiamenti e pensiero: ascoltavano jazz, ballavano il charleston e fumavano e sono il primo effetto visibile dell'emancipazione femminile.

giustizia. Una “Super Donna” capace di portare avanti con forza le idee femminili e di diventare, al pari dei supereroi maschi, la star delle serie di cui è protagonista; la «super-donna è una “vera” matriarca sì, ma di celluloido, troppo distante dalla donna media che vive una realtà di tutt’altra dimensione» (Ivi: 105).

3. Il Bel paese: fumette e fumettiste

Fino agli anni Quaranta in Italia mancavano *strip* che delineassero soggetti femminili di spicco; si privilegiava lo stereotipo della donna delicata e insicura, massaia e “regina del focolare”, sempre fedele e sottomessa all’uomo, soprattutto nel periodo del fascismo. Scrive a tal proposito Claudio Carabba:

Coraggiosa e capace di sacrificarsi per il bene supremo della nazione, l’eroina del regime deve imparare l’arte di stare al posto suo, senza velleità eccessive in testa. In circostanze straordinarie può ritrovarsi a fianco del suo compagno a combattere contro nemici immancabilmente vili. Ma quando l’ora tanto attesa dei casti sponsali suonerà, la brava figlia della lupa si ritirerà prontamente per accudire con modestia ed amore alla sua nuova missione (1973: 73).

Tutto cambia quando, nel 1948, compare in edicola *Pantera Bionda*, ispirata probabilmente all’americana *Sheena*; ideata da Gianmarco Dalmasso ed Enzo Magni, questo fumetto è stato tra i più censurati d’Italia. A causa del comportamento aggressivo e spregiudicato della protagonista (lotta alla pari e sconfigge criminali uomini) e del suo abbigliamento (un succinto bikini leopardato), il fumetto attira su di sé le critiche degli ambienti cattolici e benpensanti, tanto che dopo quaranta numeri la pubblicazione viene momentaneamente sospesa, e l’editore Pasquale Giurleo accusato di oltraggio al pudore. (Zanatta, Zaghini, Guzzetta, 2009: 58-62). *Pantera Bionda* è considerata la precorritrice del fumetto erotico in Italia, un nuovo filone che dagli anni Sessanta vede come protagoniste le donne e la rivoluzione sessuale: grazie a *Barbarella*, fumetto francese (1962), si afferma il diritto al piacere e all’assoluta libertà di scelta, anche se si andrà verso una “mercificazione sessuale”.

Pieno di riferimenti sessuali espliciti, *Valentina* (1965) di Guido Crepax – personaggio ispirato esteticamente all’attrice Louise Brooks, protagonista indiscussa di sogni proibiti nell’immaginario maschile degli anni Trenta – è un’icona sexy dalla sensualità prorompente, senza però diventare donna-oggetto in balia di un mondo di maschi, anzi riuscendo a essere, forse

prima donna di carta, libera e indipendente nel condurre la propria vita sentimentale, anche se, come scrive Gabriella Seveso, «Valentina solleva molti interrogativi ma non fornisce alcuna risposta» (2000: 166). Nel mondo creato da Pratt le donne sono sempre state protagoniste, spesso molto più coraggiose e determinate dei loro colleghi uomini e la pubblicazione *Donne d'Avventura*, che esplora le figure femminili che hanno segnato la vita di *Corto Maltese* e di tutto il resto della sua produzione, ne è la prova (Pratt, Pierre, 2018).

Nel terzo numero di *Diabolik* (1963) – *L'arresto di Diabolik* – appare il personaggio di Eva Kant, creato da Angela Giussani: per la prima volta, più che una sottomessa e docile fidanzata, una donna è capace di tenere testa al protagonista. Lady Kant – iconicamente ispirata da Grace Kelly e Kim Novak – è uscita dall'ombra del suo compagno e si è imposta nell'immaginario collettivo con il suo stile e la sua risolutezza. Un modello di indipendenza, charme e astuzia: rapinatrice senza scrupoli ma donna elegante e sofisticata, anche semplicemente con chignon e tuta nera, innamorata ma mai arrendevole, pur se nelle prime storie sembrava avesse un ruolo subalterno a *Diabolik* (Seveso, 2000: 57-69). Angela Giussani, spirito libero per natura, avventurosa e per l'epoca ribelle, sfida convenzioni sociali e stereotipi soffocanti ottenendo addirittura il brevetto da pilota, quando le poche donne che guidano un'automobile sono guardate con curiosità e sospetto. E lavora: all'inizio come modella e poi, dopo il matrimonio con Gino Sansoni, anche come giornalista e redattrice. Pubblica il primo *Diabolik* con la Astoria di Sansoni nel 1962, e suscita immediatamente l'attenzione dei lettori. «I giornali, quasi tutti i giornali, si sono ricordati di lei, Angela Giussani, dopo che è morta [...]. Il «Corriere» l'ha doverosamente definita «la dolce signora dei fumetti» e qualcuno ha anche segnalato, quasi di soppiatto, la curiosa contraddizione che nasce dall'accostare la creatrice al personaggio. Ovvero una linda esponente della buona borghesia lombarda a *Diabolik*, il persistente re del crimine» (Faeti, 2008: 59).

Luciana, la sorella minore, si avvicina al mondo dell'editoria qualche anno dopo Angela: apparentemente più razionale e concreta, in realtà abbandona un posto sicuro da impiegata per avventurarsi nel mondo dei comics. Le sorelle Giussani vengono più volte chiamate in giudizio per incitamento alla corruzione e assolte, ma l'opinione pubblica vede in questi disegni un'immagine negativa per i giovani⁵. Le polemiche non rallentano il successo

⁵ Le sorelle Giussani sono spesso citate per “incitamento alla corruzione”. Sempre assolte dai giudici, ma non dalla società che spesso sbatte il mostro *Diabolik* in prima pagina. Nel 1966 un settimanale di costume dedica la copertina al “Processo ai fumetti dell'orrore”. A vedere in *Diabolik* un vero e proprio nemico, che influenza negativamente i più giovani, sono scrittori e artisti come Dino Buzzati, Gianni Rodari, Mina e Alberto Sordi che condannano senza appello “il re del terrore” (Serino, 2007).

inarrestabile di *Diabolik* che diventa il fumetto più acquistato in Italia: dal 1962, con l'episodio *Il re del terrore*, sono stati venduti centocinquanta milioni di albi e, ancora nel Duemila, circa tre milioni e mezzo di copie (Scaringi, 2003: 47-52).

Nel 1969 sulle pagine del «Corriere dei Piccoli» Grazia Nidasio, tra le protagoniste del rinnovamento dell'illustrazione per bambini e ragazzi in Italia, crea *Valentina Mela Verde* e *Stefi*. In seguito con l'affermarsi dei mensili di "fumetto d'autore" come «Linus», «Alter Alter» e «Orient Express», esordiscono numerose autrici, tra le quali: Laura Scarpa, figura emblematica e dalle molteplici anime nel panorama della Nona Arte italiana, fumettista, editor e editrice, operatrice culturale, saggista, illustratrice, blogger, creatrice di *Moll Flanders* (1979) – adattamento a fumetti del romanzo di Daniel Defoe –, *Venturina veneziana* (1980) e soprattutto del personaggio serializzato di *Martina*, che nasce su «Ragazza In» nel 1987 e passa poi al neonato «Lupo Alberto Magazine», con episodi tematici legati, oltre che all'amore, alle amicizie, l'arte, l'identità sessuale, la moda; Anna Brandoli che nel 1977, su testi di Renato Queirolo, realizza *La strega* per la rivista «Alter» e, dal 1981, inizia una lunga serie dal titolo *Rebecca*, pubblicata inizialmente nella rivista «Linus» e poi da «Orient Express»; Cinzia Leone, la cui creatura più famosa è *Gilda* (1983) – reincarnazione-omaggio di Rita Hayworth –, eroina presentata di volta in volta nelle più differenti epoche; Vanna Vinci, nota sicuramente per la sua *Bambina filosofica*, alla quale ha consacrato diverse pubblicazioni, ma che ha all'attivo due notevoli e recenti volumi dedicati a considerevoli donne dell'arte, *Tamara de Lempicka* (2015) e *Frida Kahlo* (2016) (Gambaro, 2011: 92-96).

Tra le talentuose artiste che hanno intrapreso una professione che dà ampio spazio all'espressione della personalità, una delle disegnatrici di fumetto italiane più famose e apprezzate anche all'estero è sicuramente Cinzia Ghigliano.

4. Le prime eroine di Cinzia Ghigliano: Lea Martelli, Isolina e Nora

Cinzia Ghigliano, classe 1952, esordisce nel 1976 sulla rivista «Linus». Dal 13 ottobre 1977 al maggio 1979, per un totale di venticinque episodi e 197 tavole, pubblica sul settimanale "Amica" la serie a puntate *Lea Martelli*, le avventure di una giovane, indipendente e intraprendente procuratrice legale nell'Italia tempestosa della fine degli anni Settanta, che vive in una non ben identificata città del Nord: primo esempio di fumetto seriale pubblicato su un settimanale femminile ad alta tiratura. I testi sono di Marco Tomatis, compagno da sempre della sua vita, che però afferma «le storie più intimiste sono tutte sue» (Ghigliano-Tomatis, 1980: 1). Era necessario utilizzare «sceneggiature semplici e lineari, nell'uso delle didascalie e in tutti quegli

accorgimenti necessari perché non sorgesse il minimo problema di comprensione» (*Ibidem*) poiché bisognava andare incontro alle esigenze di un pubblico vasto e non avvezzo a tale mezzo. Cercarono di «creare un personaggio che, a differenza della stragrande maggioranza delle eroine del fumetto, non fosse trattato superficialmente in base a connotazioni quasi esclusivamente fisiche, ma avesse un suo spessore psicologico; non fosse una ingenua bambola, né una superdonna capace di risolvere tutti i problemi che si fosse trovata ad affrontare» (*Ibidem*).

Seguono poi *Il mistero di Isolina* (1980), ispirato a un fatto di cronaca dei primi anni del Novecento⁶, e la fortunata serie dedicata a *Solange*, donna intraprendente e coraggiosa nel Venezuela d'inizio secolo, nata sulle pagine della rivista «Corto Maltese» e in seguito pubblicato su «Comic Art» e altre testate, i cui episodi sono stampati anche in diversi paesi europei, sempre su testi di Marco Tomatis: nelle grandi tavole colorate che compongono questi album, costante è «l'attenzione grafica per la sensualità elegante e spregiudicata della protagonista» (Gambaro, 2011: 92-93).

Nel 1974 Adela Turin fonda «Dalla parte delle bambine», la prima casa editrice femminista per bambini e bambine: «Dalla parte delle bambine sceglie un oggetto, il libro illustrato, per ribaltare lo stereotipo delle identità sessuali e dei rapporti sociali fra uomini e donne, instillato fin dalla prima infanzia, anche attraverso gli albi stessi. Le storie proposte chiedono alle bambine, e anche ai lettori maschi, di immedesimarsi in eroine non convenzionali, libere di scegliersi e di opporsi» (Hamelin, 2011: 165).

È il 1978 quando viene chiesto all'illustratrice di lavorare al testo teatrale di Ibsen *Casa di bambola* (1907), inserito alla fine del libro per lettrici e lettori che avessero voglia e curiosità di leggere l'opera integrale. E Cinzia Ghigliano ha creato quello che può definirsi l'antesignano delle moderne *graphic novel*, un fumetto elegante, signorile, pregevole e ricercato, fin dal primo sguardo: «un magnifico tratto in stile liberty per ritrarre una donna col volto imbronciato, capelli raccolti su cui il cappello si posa con eleganza, sullo sfondo un gruppo di bambole ottocentesche, visi lisci di porcellana e abitini arricciati: così si presenta la copertina cartonata di *Nora, Casa di bambola*» (Crispino, 2006).

Molto impegnativa e laboriosa la creazione delle tavole: disegnate a china in bianco e nero da Ghigliano, su carta gessata che si poteva raschiare, sono state colorate poi da Francesca Cantarelli, su una pellicola a parte applicata poi con

⁶ Pubblicato a puntate sul mensile a fumetti «Alter Alter» nel 1980, da febbraio a ottobre. Nelle acque gelide dell'Adige il 16 gennaio 1900 alcune lavandaie trovano i resti di una ragazza fatta a pezzi: Isolina Canuti, incinta del soldato Trivulzio, morta durante un aborto effettuato con metodi violenti. Si sospetta che il militare, con l'aiuto di commilitoni, abbia deciso di smembrare il corpo facendolo sparire nell'Adige.

un fissante. Nora, con una scelta arbitraria ma fortemente voluta, è ambientata in un'atmosfera liberty, con innumerevoli citazioni legate alla cultura materiale, all'arredo urbano, alla casa, all'aspetto, alla moda parigina e all'arte: tante le immagini di quadri colorati in monocromo, diversi uno dall'altro che rappresentano la situazione, il pensiero e lo stato d'animo di Nora, così precisi che alcune pagine sono esposte al Museo Liberty a Bruxelles. Davvero un capolavoro che è una fusione tra fumetto, teatro, cinema, storia e narrazione. Come afferma il critico d'arte Armando Audoli «Per certi aspetti quest'opera oltrepassa addirittura i confini del genere: la si potrebbe definire quasi un complesso controcanto visivo al testo di Ibsen e una dichiarazione d'amore per le rotondità frustranti dell'Art Nouveau» (2013: 56).

5. Il fermento del nuovo millennio

Negli anni Ottanta e Novanta, infine, le nuove donne di carta sono guerriere, autonome e volitive: il principe azzurro non deve più salvarle, lo fanno da sole e, con l'inizio del nuovo millennio, sulla scena della *bande dessinée*, si sono affacciate una nuova generazione di autrici che hanno contribuito alla creazione e realizzazione di autentici successi editoriali a livello internazionale.

Sicuramente uno dei fumetti più famosi del Terzo Millennio è *Persepolis* (2005) della iraniana Marjanne Satrapi, pubblicato in Francia dal 2000 al 2003. L'autrice racconta se stessa, a partire dall'età di dieci anni, in un periodo storico molto travagliato: la Rivoluzione Iraniana del 1979. Marjane narra e disegna, con straordinario lirismo, la sua autobiografia e, contemporaneamente, con lo sguardo di bambina, poi ragazza e infine donna, tratteggia la realtà del suo Paese e della sua gente, tiranneggiati prima dallo Scià e poi dagli Ayatollah, «nonostante il desiderio di vivere liberi e le speranze riposte inizialmente nel cambiamento di governanti. Il tratto di Marjane – infantile, surreale e raffinato – tradisce interamente l'amore per la sua famiglia e la nostalgia per le persone care e per il paese che difficilmente potrà rivedere» (Colla, 2008). Dopo il grande successo di pubblico in Europa, viene tradotto negli Stati Uniti ed è emblematico rilevare che, mentre diventa lettura obbligatoria in circa 250 Università, l'American Library Association, in una nota sui libri – solitamente indirizzati a bambini e ragazzi – più contestati e banditi nel corso del 2014 all'interno degli istituti pubblici, abbia incluso *Persepolis* (Périer, 2015).

Pubblicato in Francia nel 2007, dove è stato ai primi posti delle classifiche di vendita e ha vinto numerosi premi, la biografia a strisce di Alice Prin, in arte *Kiki de Montparnasse* (2008) – “cantante, attrice, pittrice” cita la scritta sulla sua tomba –, grazie alla penna di Bocquet e al tratto di Catel, ci viene visivamente

narrata la vita eccezionale di questa donna che ha attraversato la strada dei più grandi artisti del periodo tra le due guerre: Modigliani, Kisling, Soutine, Foujita, Calder, Utrillo, Lége e, soprattutto, Man Ray per il quale divenne “la musa delle muse”. Tra le opere più provocanti di Ray, il “Violon d’Ingres” che scandalizzò Parigi e non solo. L’artista sovrappose il fotogramma del corpo nudo della sua musa marcandola con i segni a effe del violoncello. Il corpo della donna divenne uno strumento da suonare, distaccandosi così dalle idealizzazioni classiche. La copertina di Muller e Bocquet è una sorta di “svelamento” di Kiki: anche se il disegno sembra un riflesso della fotografia di Man Ray, questa versione ha la testa libera dal turbante e il suo profilo è più visibile dell’originale, con le sue caratteristiche carismatiche – naso grosso e occhi allegri incorniciati dalla nera nitidezza dei suoi capelli – una sorta di invito a guardarle dentro. Un ritratto complesso di *Kiki de Montparnasse*, ma Jose-Luis Bocquet e Catel Muller resistono alla tentazione di trasformare Kiki sia in una vittima emblematica dell’oggettificazione maschile, sia in un orgoglioso simbolo dell’emancipazione femminile. Dalle vignette emergono le contraddizioni che la caratterizzano: la sua libertà sessuale è oscurata da una tendenza masochistica a perdonare gli amanti violenti, mentre il suo gioioso slancio verso i piaceri della vita (cibo, arte, vino, canto, sole) è intriso di tossicodipendenza e alcolismo. Catel e Bocquet ci invitano a seguire la sua vita vorticoso con uno stile chiaro e preciso. Una ricca e preziosa appendice completa lo splendido ritratto di Kiki disegnata.

Sabrina Jones, una delle fondatrici e curatrici di “Girltalk”, una serie a fumetti autobiografici di donne pubblicata dalla Fantagraphics Books, nel 2008 crea *Isadora Duncan*, la danzatrice che ha ispirato più generazioni di artisti, da Sergei Diaghilev a Martha Graham, tradotta in Italia tre anni dopo da NDA Press: un raffinato e particolare profilo tratteggiato, nel quale la scrittrice e illustratrice newyorchese fissa, con un tocco artistico coinvolgente, il talento e la genialità di Isadora nello sfidare audacemente la tradizione a ogni suo volteggiante passo. Sabrina Jones ricostruisce fedelmente la storia autentica, e a tratti tragica, di questo spirito libero con una cura filologica che si mostra a partire dal disegno – il tratto è netto, un affascinante bianco e nero enfatizza i passi di danza e i veli che si dispiegano nell’aria e le fattezze rispettano le immagini documentali di Isadora – per completarsi poi con il ricco apparato bibliografico pubblicato in appendice.

Assia Petricelli (autrice) e Sergio Riccardi (illustratore) realizzano *Cattive ragazze. 15 storie di donne audaci e creative* (2013) per la Sinnos, casa editrice romana. Una *graphic novel* dedicata a biografie eccellenti, quattro intense tavole

in bianco e nero per ognuna⁷: scrittrici, condottiere, scienziate, attiviste, filosofe, cantanti, pittrici. Autonome, coraggiose, anticonformiste, sono donne che – in periodi storici e luoghi diversi – hanno segnato la storia che è solitamente, ancora, troppo spesso, declinata al maschile. «Quindici vite. Quindici storie che si svolgono in secoli e continenti diversi, così come diverse sono le passioni che le hanno animate. Quello che unisce le protagoniste di questi racconti è il loro essere donne. Non un piccolo particolare, ma una cosa che ti segna per sempre. La prima differenza tra gli esseri umani: si nasce maschi o femmine» (D’Elia, 2013: 3). Vengono definite *Cattive ragazze* perché contestare stereotipi e consuetudini significa incorrere nella condanna sociale, come Olympe de Gouges che, durante la Rivoluzione francese, fu ghigliottinata con l’accusa di “aver dimenticato le virtù che convengono al suo sesso”, perché aveva chiesto parità di diritti per le donne.

Primo riuscito esperimento in Italia che in seguito ha accolto – con troppo entusiasmo – qualcosa di simile dal punto di vista narrativo e tematico, proveniente dagli Stati Uniti, *Storie della buonanotte per bambine ribelli* (Cavallo, Favilli, 2017), ma che a un occhio attento come quello di Michela Murgia «è un’occasione mancata» (Murgia, 2017) poiché «banalizza i contenuti» e le protagoniste sono edulcorate e molto semplificate, come Virginia Woolf che viene «presentata come una ragazza timida e depressa, molto emotiva, che si sfoga con la scrittura» (*Ibidem*).

Nel 2018 Mondadori ha importato *Femmes magnifiques. Cinquanta donne magnifiche che hanno cambiato il mondo* (Durastanti) che segue la stessa scia di *Cattive ragazze*: donne raccontate in tre pagine a colori – realizzate da fumettiste contemporanee, ognuna con un suo stile particolare – che in qualche modo si sono ribellate a schemi e stereotipi. Cinquanta donne – di epoche e paesi diversi, leggendarie o reali – che hanno segnato il movimento femminista, aiutato il dibattito e contribuito al cambiamento.

Dalla Francia un’ennesima antologia in due volumi di biografie di donne celebri, il primo già tradotto da Bao Publishing, *Indomite. Storie di donne che fanno ciò che vogliono*, di Bagieu Pénélope (2018) autentica star del fumetto francese. Quindici donne, nate originariamente come strisce sul blog di Le Monde, raccontate con fine umorismo e leggerezza, la maggior parte sconosciute ai più, come Giordina Reid, italiana, guardiana del faro di Montauk, emigrata negli Usa con la madre. Giordina non ha combattuto grandi battaglie di libertà, ma ha salvato un faro con un metodo di scavo a terrazzamento capace di fermare l’erosione costiera della zona dove era andata a vivere, Rocky Point, a Long Island. Sulla sua tomba c’è scritto: Giordina Reid – Custode della luce. Le sue

⁷ Nel 2017 è stata ripubblicata a colori.

idee, la sua determinazione, la sua caparbiazza hanno permesso al faro di sopravvivere: Giorgina è la prova che lottare per i propri sogni non è uno sforzo futile.

6. Conclusioni

«Il fumetto femminile non è un genere narrativo»: così si apre il secondo punto del “Manifesto delle autrici di fumetti contro il sessismo”, scritto da un collettivo di più di cento sceneggiatrici e disegnatrici della nona arte che hanno deciso di condannare tutte le disparità di genere presenti nel loro settore letterario. Il *Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme* nasce all’inizio di settembre 2015 grazie ad autrici provenienti da tutto il mondo, pronte a lottare non solo per i loro diritti ma perché il proprio lavoro venga riconosciuto al pari di quello degli uomini. Il Manifesto si apre con la dichiarazione, chiara e mirata, del loro obiettivo: «Dato che il nostro lavoro è continuamente soggetto a problematiche di genere che i nostri colleghi maschi non sono costretti a subire, noi autrici di fumetti abbiamo deciso di unirici per denunciare le forme di sessismo nel campo editoriale, proponendo delle azioni per combatterlo»⁸. Sviluppa molti punti che avvalorano la causa e spiegano le motivazioni che hanno dato il via a questo progetto, ma soprattutto viene messo in evidenza il fine di supportare il femminismo all’interno del mondo dei comics.

La *bande dessinée* rispecchia e spesso anticipa i fenomeni della società e l’emancipazione femminile è stata la vera rivoluzione del Novecento. Abbiamo visto come le donne delle strisce, prima ancora di essere personaggi, sono funzionali, volta per volta, ai dinamismi sociali: da moglie-matriarca, a strumento di propaganda, dalla strumentalizzazione della loro immagine, al riconoscimento di una vera e propria posizione nelle storie rappresentate, esse evolvono. Nel corso del tempo le varie funzioni svolte e i cambiamenti socio-culturali, hanno perciò reso più autonoma e più protagonista la donna nelle vignette.

Anche sulla scena nazionale italiana, si sta affacciando una nuova generazione di storie, come le biografie al femminile di Becco Giallo che pubblica *Graphic Journalism*, unico caso editoriale nostrano specializzato in fumetto di realtà – dedicate a Marie Curie, Jane Austen, Alda Merini, Lea Garofalo, Anna Magnani – e con il 2019 arriverà grazie alla casa editrice Tunuè, di recente alleatasi con Il Castoro, la collana “Ariel”, che vuole essere un luogo di incontro per raccontare temi cari alle donne, nel tentativo di creare

⁸ Dalla pagina web *Collectif des créatrices de bande dessinée*.

uno spazio dove porre in comune un sentire declinato al femminile che metta in discussione una cieca adesione a un mondo fatto di stereotipi e, troppo spesso, dogmatici costrutti.

Il mondo del fumetto sta cambiando, è già mutato. Non solo perché le lettrici di *strip* sono molto più numerose che in passato, ma anche poiché, dall'altra parte del tavolo da disegno a realizzare quegli stessi fumetti spesso c'è, come abbiamo visto, un'altra donna. Lo conferma Matteo Stefanelli, docente di Linguaggi audiovisivi dell'Università Cattolica di Milano, dell'Ecole Européenne Supérieure de l'Image di Angoulême, e direttore di Fumettologica, affermando che le studentesse dei corsi di fumetto in Francia nelle classi sono quasi la metà, e in Italia un terzo. «E nell'ultimo decennio ci sono stati molti debutti di donne che vogliono dedicarsi alla graphic novel come mestiere. C'è in generale un'evoluzione socio-politica dell'identità femminile. Poi, dalla metà degli anni Duemila, c'è stato uno spostamento dei fumetti dall'albo al libro. Questo vuol dire maggiore letterarietà, che ha intercettato il rapporto più forte delle donne con la lettura» (Rastelli, 2018).

Ormai nessun genere sembra precluso all'estro delle fumettiste e alle loro creature di carta e, senza dubbio, la differente emozionalità creativa femminile, il riuscire a cogliere e figurare la realtà in modo dissimile – specificità che si esprime sia a livello grafico sia narrativo – sono punti di forza che devono essere messi finalmente a valore.

Riferimenti bibliografici

- Audoli, Armando (2013). Nel segno della forza e dell'eleganza. In *Cinzia Ghigliano: Leggere, infinito presente* - Catalogo mostra (pp. 56-57). Mondovì: Città di Mondovì.
- Bagieu, Pénélope (2018). *Indomite: Storie di donne che fanno ciò che vogliono* (trad. it. Savino F.). Milano: Bao Publishing.
- Beylie, Claude (1964). La bande dessinée est-elle un art?, *Lettres et Médecins*, (mars), pp. 9-14.
- Bocquet, José-Louis, Muller, Catel (2008). *Kiki de Montparnasse*. Milano: Excelsior 1881.
- Calabrese, Stefano, Zagaglia, Elena (2017). *Che cos'è il graphic novel*. Roma: Carocci.
- Colla, Elisabetta (2008). *Persepolis e il profumo della libertà*. Recuperato in <https://bit.ly/2OvjACR>. Consultato:10-09-2018.
- Carabba, Claudio (1973). *Il fascismo e i fumetti*. Rimini/Firenze: Guraldi.
- Cavallo, Francesca, Favilli, Elena (2017). *Storie della buonanotte per bambine ribelli. 100 vite di donne straordinarie* (trad. it. Balducci L.). Milano: Mondadori.

- Collectif des créatrices de bande dessinée, *Manifesto delle autrici* (2015). Recuperato da <http://bdegallite.org/english/manifesto-delle-autrici/>. Consultato:10-09-2018.
- Crispino, Anna Maria (2006). *Nora, l'eroina di Ibsen che piace ancora*. Recuperato da <https://bit.ly/2OCsrCS>. Consultato:10-09-2018.
- D'Elia, Cecilia (2013). Introduzione. In Assia Petricelli, Sergio Riccardi, *Cattive ragazze: 15 storie di donne audaci e creative* (pp. 3-4). Roma: Sinnos.
- Durastanti, Claudia (Ed.) (2018). *Femmes magnifiques. Cinquanta donne magnifiche che hanno cambiato il mondo* (trad. it. Casetti, M. M.). Milano: Mondadori.
- Eco, Umberto (2003). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- Eisner, Will (1985 [1990 Expanded Edition]) *Comics and Sequential Art*, Tamarac (Florida, USA): Poorhouse Press. Trad. it. Eisner, Will (1998). *Fumetto e arte sequenziale*. Torino: Pavesio.
- Faeti, Antonio (2008). *La freccia di Ulceda. Di fumetti e altro*. Roma: Coniglio.
- Favari, Pietro (1996). *Le nuvole parlanti: Un secolo di fumetti tra arte e mass media*. Bari: Dedalo.
- Ghigliano, Cinzia, Tomatis, Marco (1980). *Lea Martelli*. Bologna: L'isola trovata.
- Hamelin (2011). *I libri per ragazze che hanno fatto l'Italia*. Bologna: Hamelin Associazione Culturale.
- Ibsen, Henrik, Ghigliano, Cinzia, Cantarelli, Francesca (1978). *Nora: Casa di bambola*. Milano: Dalla parte delle bambine.
- Jones, Sabrina (2011). *Isadora Duncan* (trad. it. Iachini, G.D.; Cologna, D.). Rimini: NDA Press.
- Lacassin, Francis (1971). *Pour un neuvième art: la bande dessinée*. Paris: Union générale d'éditions.
- Laterza, Rossella, Vinella, Marisa (1980). *Le donne di carta: Personaggi femminili nella storia del fumetto*. Bari: Dedalo.
- McCloud, Scott (1993). *Understanding Comics. The invisible art*, Northampton (USA): Kitchen Sink Press. Trad. it. McCloud, Scott (1996). *Capire il fumetto. L'arte invisibile*. Torino: Pavesio.
- Murgia, Michela (2017, 06, 17). La stroncatura del mercoledì, [Quante storie, Rai3, File Video]. Recuperato da <https://bit.ly/2OBlgKR>. Consultato:10-09-2018.
- Olmastroni, Stefano (2016). *Il genere di graphic novel*. Recuperato da <http://www.accademiadellacrusca.it>. Consultato il 10 settembre 2018.
- Peeters, Benoît (2000). *Leggere il fumetto*, Torino: Pavesio.
- Périer, Marie (2015). *Persepolis est le 2e livre le plus censuré aux États-Unis en 2014*. Recuperato da <https://bit.ly/1CIhUrP>. Consultato:10-09-2018.
- Petricelli, Assia, Riccardi, Sergio (2013). *Cattive ragazze: 15 storie di donne audaci e creative*. Roma: Sinnos.
- Pratt, Hugo, Pierre, Michel (2018). *Donne d'avventura*. Milano: Rizzoli Lizard.
- Rastelli, Alessia (2018). *Le nuove ragazze (non sentimentali) della graphic novel*. Recuperato da <https://bit.ly/2KqDf3I>. Consultato il 10 settembre 2018.
- Restaino, Franco (2004). *Storia del fumetto: Da Yellow Kid ai manga*. Torino: Utet.

- Satrapì, Mariane (2005). *Persepolis. Storia di un'infanzia* (trad. it. Gasparini, G.-Nobecourt, A., Sparagana, C.). Panini: Modena.
- Scaringi, Carlo (2003). *Il mito Diabolik*. Roma: Gremese.
- Serino, Gian Paolo (2007). *Angela e Luciana sorelle diaboliche*. Recuperato da <https://bit.ly/2vatJfX>. Consultato il 10 settembre 2018.
- Seveso, Gabriella (2000). *Fumette: Valentina, Eva Kant, Lara Croft e le altre*. Milano: Unicopli.
- Stivè, Valerio (2015). *Il miglior fumetto indie e d'autore è donna?* Recuperato da <https://bit.ly/1JUq3vH>. Consultato:10-09-2018.
- Töpffer, Rodolphe (1839). *Histoire de Mr. Jabot*. Paris: Aubert. Recuperato da <https://bit.ly/2KiYZ18>. Consultato il 10 settembre 2018.
- Tosti, Andrea (2016). *Graphic novel: Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*. Latina: Tunuè.
- Vinci, Vanna (2015). *Tamara de Lempicka. Icona dell'art déco*. Milano: Il Sole 24 Ore.
- Vinci, Vanna (2016). *Frida Kahlo. Operetta amorale a fumetti*. Milano: Il Sole 24 Ore.
- Zanatta, Sara, Zaghini, Samanta, Guzzetta, Eleonora (2009). *Le donne del fumetto: L'altra metà dei comics italiani: temi, autrici, eroine al femminile*. Latina: Tunuè.

DE CARMINA A CARMEN: LA LUCHA DE LA MUJER MADURA EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Ana M. Sánchez-Catena

Consejo de Intercambios Educativos con el Extranjero

Resumen

Este análisis surge de la necesidad de darle visibilidad a las mujeres maduras en el cine español contemporáneo, poniendo frente a frente a Carmina y Carmen, las protagonistas de las películas *Carmina o revienta* (2012) y *Mi querida cofradía* (2018), respectivamente, para analizar su lucha por afirmarse en un mundo masculino, mostrando la obligación de encontrar modelos de mujeres más reales, con sus dudas e inseguridades, pero también fuertes, feministas. Aunque tanto en el cine como en la realidad se ha tratado de ignorar el envejecimiento de la mujer, ya no hay vuelta atrás: estas heroínas, están llegando para quedarse.

Palabras claves feminismo, gynocine/ginocine, envejecimiento, heroínas, cine español

Cuando en 2012 se estrenó la película *Carmina o revienta*, dirigida por Paco León, en el Festival de Málaga, el público quedó deslumbrado por la fuerza de su protagonista: Carmina Barrios, una mujer de más de 50 años, que con su mirada directa a la cámara y su frescura, se convertía en una heroína dispuesta a todo por salvar a su familia. En el año 2018, también en el mismo Festival se presentó con gran éxito la ópera prima de Marta Díaz de Lope Díaz, *Mi querida cofradía*, con el personaje de Carmen Ruano como protagonista: de nuevo, una mujer madura, que se enfrenta a un mundo tan patriarcal como el de las cofradías de Semana Santa para conseguir ser nombrada hermana mayor cofrade.

La fascinación del público hacia estas películas y sus protagonistas contrasta con la escasez de papeles protagonistas para mujeres de más de 40 años en el cine actual. Parece que llegada esa edad, la mujer no existe, desaparece del discurso fílmico, haciendo breves incursiones como personaje secundario, que tiene que ganarse su puesto para brillar, mientras actrices jóvenes, caracterizadas de mayores, se exhiben triunfales en la pantalla, como si no existieran actrices de esa edad cuando aparece algún papel de esa edad con cierta relevancia. Como explica Justine Roberts, “El sexismo y la edad son dos caras de la misma moneda. Y a medida que [las mujeres] maduran, la presión es mayor” (García, 2015). Sin embargo, en los últimos años, la comedia está dando más protagonismo a estas mujeres, y dentro de esta pugna por la

representación en el cine español se inscribe este análisis, para conocer a las protagonistas de las dos comedias españolas contemporáneas: Carmina Barrios, interpretada por Carmina Barrios, en *Carmina o revienta*, y Carmen Ruano, interpretada por Gloria Muñoz, en *Mi querida cofradía*.

El propósito de esta presentación es poner a estas protagonistas frente a frente y ver su evolución en su lucha por afirmarse en un mundo masculino, mostrando la necesidad de modelos de mujeres maduras en el cine actual, más reales, con sus problemas e inseguridades, pero también fuertes, feministas. Aunque tanto en el cine como en la realidad se ha tratado de ignorar el envejecimiento de la mujer, ya no hay vuelta atrás: las mujeres maduras están llegando al cine español para quedarse porque forman una parte fundamental de la realidad actual.

La influencia del medio cinematográfico, no sólo como representación, sino como institución, en la construcción del discurso social es innegable (Kuhn, 1992: 96-98), de ahí la importancia de analizar el lenguaje fílmico para entender la posición que, desde la ficción, la mujer madura representa en la sociedad española actual. Por un lado, hay que destacar que las dos películas sean comedias porque a través del humor se pueden hacer las críticas más serias, como ya se veía en algunas de éstas durante la dictadura franquista, por ejemplo. La comedia pocas veces se toma en serio y, tradicionalmente, se ha considerado un género inferior. A pesar de que a menudo hay una inversión de las normas o convenciones sociales en ésta, esa transgresión no se considera realmente subversiva, al ser una característica propia de su género (Neale y Krutnit, 1990: 93). Es entonces cuando puede convertirse en el escenario ideal para hacer los alegatos más subversivos, asegurándose de que éstos no salgan de la liviandad cómica. Cuánto más absurda sea la situación será mejor para que el impacto social sea mínimo. Sin embargo, la recepción positiva de estas comedias por parte del público demuestra su importancia en la creación del discurso cultural y social, de ahí su relevancia para este estudio. Las situaciones cotidianas de las protagonistas en ambas obras hacen que el público, y en particular el público femenino, pueda reconocerse: hacer lo imposible para sacar a la familia adelante, o luchar contra una situación machista, injusta, en el ámbito laboral o social.

Por otro lado, es indudable en ambas obras el discurso ginocéntrico, centrado en la experiencia de la mujer/de ser mujer, y forman parte de lo que Barbara Zecchi denomina “gynocine/ginocine” para dar visibilidad a las mujeres en el cine. Este concepto “evita las limitaciones implícitas en el adjetivo feminista [...] y las desplaza desde el texto a su interpretación [...]”. El gynocine no es necesariamente feminista, pero su lectura sí lo es” (Zecchi, 2011), como se irá viendo en el análisis de estas dos obras. La película de Marta

Díaz de Lope Díaz pertenece sin duda a este tipo de cine porque, aunque “no todo el cine es gynocine, todas las películas dirigidas por mujeres pertenecen al gynocine, porque todas las mujeres, incluyendo las que se desmarcan explícitamente del feminismo [...] pertenecen a un sistema social marcado por las relaciones de género [...]. Ninguna mujer es inmune a las discriminaciones del sistema patriarcal” (Zecchi, 2011). También la obra de Paco León forma parte de este corpus, por su protagonismo femenino y el mensaje feminista implícito: el gynocine “prescinde de una vinculación directa con lo estrictamente biológico, porque sus productos no tienen por qué ser única y exclusivamente filmes dirigidos por mujeres” (Zecchi, 2011), como en este caso.

Teniendo en cuenta estos dos parámetros críticos, el género cómico de estas dos películas y las implicaciones del gynocine, es fundamental revisar cómo se desarrolla la caracterización de las dos protagonistas y su lucha por la supervivencia en el mundo masculino. *Carmina o revienta*¹ cuenta la historia de Carmina Barrios, una mujer de 58 años que tiene una venta a las afueras de Sevilla, donde se han producido varios robos. Como la aseguradora no responde, ella misma inventa un plan para recuperar el dinero y poder sacar a su familia adelante. Mientras espera el desenlace de la historia en su cocina, la protagonista se presenta ante el espectador, contándole su vida. El hilo narrativo femenino va desgranando las vivencias y filosofía cotidiana de una mujer madura, en su lucha diaria por mantener a su familia. La protagonista es el pilar de la familia, frente a un marido débil (Antonio) y una hija de 22 años (María) que, a pesar de su juventud, ya es madre, pero que aún anda perdida por el mundo. Las circunstancias empujan a Carmina a usar la picaresca para acabar convirtiéndose en una heroína ante los ojos del público, que asiste extasiado a su relato autobiográfico. En la narración, el espectador va compartiendo las vivencias del personaje en un mundo adverso, contra el que se tendrá que enfrentar para conseguir finalmente “triunfar” mediante el engaño.

Hablando de su historia, Paco León explica que “*Carmina o revienta* básicamente es el retrato de mi madre (Carmina Barrios) y su entorno, donde se mezcla realidad y ficción, improvisación y texto y así tratar de conseguir la verdad necesaria para contar a esos personajes con toda su dignidad, fuerza y sentido del humor” (León, 2012). Esa mezcla de realidad y ficción en la obra hace que haya situaciones realistas, más serias, con las que el público se puede

¹ Una parte del análisis de esta película, bajo el título “Modelos de mujer madura: *Carmina o revienta* de Paco León (2012)”, la presenté en la I International Conference on Spanish Cinema: Gender and Ageing Studies, celebrada en Aston University (Birmingham, UK), en abril del 2016.

identificar, en el constante tira y afloja de cercanía y distancia en la mirada a cámara.

El póster de promoción de la película es toda una declaración de intenciones. La protagonista, de perfil, con el pelo recogido y las uñas pintadas de rojo, le da una calada al cigarrillo que se convertirá en su acompañante a lo largo de la película. Carmina sujeta con fuerza el símbolo masculino tradicional y se aferra a él como para protegerse de las circunstancias adversas que la rodean. Esa nube de humo que la envuelve se convierte en una coraza que la acompañará a lo largo de su historia. De hecho, fumar es tan importante que su presentación a cámara la hace recordando su primer cigarrillo con 7 años. Bajo la apariencia feliz de ayudar a su abuelo a rellenarle la petaca con colillas, comprendemos que su vida no ha sido fácil.

Carmina aparece como una mujer “normal” y nos cuenta su historia, en la que su familia es el eje central y por la que se desvive, no sin indicar su cansancio también en ciertos momentos: “cualquier día la Carmina revienta” (León, 2012). Se va a convertir en una salvadora, en una especie de Lute²femenino, para poder sacar a su familia adelante, en un modelo de mujer madura, cuyos sentimientos y motivaciones son compartidos por muchas mujeres de esa edad, que son esposas, madres y abuelas. El éxito de León radica en presentar a un personaje realista y cercano, que nos sorprende en muchos momentos, pero que no se separa nunca de su rol de madre, lo que la inscribe en un discurso tradicional. Sin embargo, por su capacidad extrema, se convierte en una heroína de andar por casa.

Sus confesiones las realiza en el ámbito doméstico, en la cocina, pero no la vemos haciendo las tareas típicas del hogar. Pasa la mayor parte del tiempo fuera de casa, trabajando en la venta que regenta junto a su marido. Aunque está involucrada en el mundo laboral, a través de la maternidad sigue enclavada en un papel tradicional que regula y controla su comportamiento. Ante la inacción de su marido, ella es la cuidadora de todos, familia y amigos. Aunque la historia del robo la desgrana a través de recuerdos, es una excusa también para hablar de todo, su vida, sus miedos, la relación con su marido, su filosofía de vida, incluso de cómo ve su propia muerte y su entierro, recurriendo al humor en los momentos más tensos para aliviar la tensión y opresión que lleva dentro. Carmina se dibuja también como una buena amiga, protectora, e

² El Lute es Eleuterio Sánchez, popular delincuente de los años 60 y 70, que escribió su autobiografía *Camina o revienta* (1977), posteriormente llevada al cine por Vicente Aranda, *El Lute: camina o revienta* (1987). Con el título de su película, Paco León hace un guiño a este “héroe” popular y sigue su modelo, convirtiendo a su protagonista en el parangón de la lucha contra la injusticia en una sociedad en compraventa, en la heroína doméstica que se apropia de lo que conoce para resistir en un universo que oprime a los personajes.

incapaz de incomodar las ensoñaciones de su amiga Ani. El apoyo que se crea entre la comunidad de mujeres en esta película, es indiscutible.

Su caracterización física con el cigarrillo, sus manos grandes y sus uñas rojas, derrocha la feminidad de una *femme fatale*. Su distintiva blusa de leopardo la muestra como una mujer fuerte. No le tiene miedo a nada ni nadie y se ríe de sí misma. Es una mujer valiente, resolutiva y sin prejuicios, capaz de hacer cualquier cosa por defender a los que están a su alrededor. También se declara creyente, pero dentro de la religiosidad popular, con un altar lleno de santos en casa, haciendo un guiño directamente a la cámara al final de la película. Y finalmente, y sobre todo, Carmina es muy buena actriz, como lo confirma su actuación en el accidente de coche de su hija, con la falsa agresión del cobrador del frac, y en general con toda la planificación del robo. Tan creíble es, que no estamos seguros de si todo lo que nos ha contado es verdad o no. La vida la vemos desde su perspectiva: habla directamente a la cámara y conecta con el público. El discurso fragmentado, el tono híbrido entre ficción y documental de este falso documental, y el hecho de que la protagonista esté encarnada por la propia Carmina Barrios, hacen que muchas veces se anule la dicotomía entre la ficción cinematográfica y la experiencia real, y que nos acerquemos más al personaje, que creamos en él, a pesar de muchas situaciones disparatadas.

Frente a Carmina, aparece el personaje de Carmen Ruano en 2018. *Mi querida cofradía* va a descubrir la cara más machista de la religiosidad popular y de las cofradías de Semana Santa, y en la obra se muestra directamente la lucha de la protagonista por conseguir llegar a ser la presidenta de la hermandad de la Santa Cruz, la Caridad y la Esperanza, en Ronda. La protagonista se desenvuelve en un mundo tradicionalmente masculino, y cuando parece que los tiempos han cambiado, y que por fin una mujer lograría dirigir la hermandad, el amaño de las elecciones a la junta vocal, demuestra la imposibilidad del cambio.

Carmen comparte algunos rasgos experienciales con Carmina: también es una mujer fuerte que ha tenido que llevar las riendas de su casa sola y encargarse de Beatriz, su única hija, que a pesar de estar casada con el alcalde y tener una hija de 26 años (María), sigue buscando en ella su apoyo para los problemas conyugales. Sin embargo, en su personaje se ve un “progreso” al traspasar la esfera privada en su papel público con la cofradía. Ella es una mujer de paso firme, creyente, que ha pasado su vida dedicada a su hermandad, y que es admirada por todos sus miembros, excepto por el cura dictador de la parroquia y por su contrincante en el puesto, y finalmente vencedor en las elecciones, Ignacio. Todos ven en su candidatura la oportunidad de un cambio en los rancios estatutos, y especialmente una renovación para el papel de las

mujeres dentro de ésta, dedicadas tradicionalmente a ser las mujeres de mantilla acompañantes en la procesión y a organizar las cenas de navidad.

El desencadenante del enredo en esta comedia es la visita que Ignacio le hace a Carmen, después de las elecciones, la mañana de la procesión. La actitud machista de sus palabras: “¿Por qué te esfuerzas? Tú eres una mujer, y yo un hombre y mientras haya un hombre en este puesto dispuesto a llevar el mando, tú no presidirás la hermandad” (Díaz, 2018)³, desespera a la protagonista que decide ponerle un laxante en el coñac (“Este tío no va a poder contigo”), lo que hace que se desvanezca en su casa. La historia se complica cuando ella lo esconde allí y, ante la desaparición del hermano mayor, tiene que encargarse de las riendas de la hermandad para sacar la procesión y resolver algunos problemas de última hora con el recorrido, las flores, o la insumisión de las mantillas.

La determinación de Carmen cada vez que pasa por delante de la plaza de toros de Ronda, como un toro preparado para embestir, está clara desde el comienzo de la película. Vestida de amarillo y negro primero, de rojo y negro después, y finalmente con la mantilla negra, siempre acompañada de unas perlas tradicionales, muestran que la tradición y la ruptura se unen en el personaje. El negro forma parte del duelo en su vida, de su seriedad, pero el contraste con los colores fuertes de su ropa evidencia también la pasión que tiene por todo lo que hace, y su valentía. Cuando toma una resolución, es imparable.

Una de las escenas más destacadas de la película es cuando la protagonista se queda sola en la iglesia y subida en el trono de la Virgen se encuentra delante de ésta. Con la imagen de su corona superpuesta, cual nueva Virgen, le habla coloquialmente: “Si no fuera por mujeres como tú y como yo, no sé qué sería de todo esto”. Las dos mujeres frente a frente demuestran que la hermandad entre las mujeres es fundamental. Pero Carmen también se encuentra con un apoyo comunitario fuera de la iglesia: a su hija y a su vecina, Juana, se le unirá finalmente su nieta, embarazada del hijo de Ignacio, Pablo. La cocina de la casa, como en *Carmina o revienta*, se convierte de nuevo en el centro de operaciones femenino, con la confesión de Carmen de no estar bien, tras todo lo que ha pasado, y la difusión del video de su enfrentamiento público con Ignacio el día anterior. Juana le resume a Beatriz los problemas de su madre, con un enfoque feminista: “Lo de siempre: tu madre tiene un problema por culpa de un hombre”. Y la resolución de hacer justicia: “Hay que ver lo que pasa, que una mujer llegue al poder [...]. Si tu abuela fuera un hombre, hace mucho que sería hermano mayor de la Cofradía”.

³ A partir de ahora las citas entre comillas son de la película de Marta Díaz de Lope Díaz, hasta que se indique lo contrario.

Igual que Carmina tenía una relación muy especial con su amiga Ani, aquí es Alfredo, el amigo homosexual de Carmen, el que representa el papel de convertirse en su conciencia y hace de intercesor entre las mujeres de la hermandad y Carmen. Él es el que verbaliza los sentimientos de los demás miembros de la cofradía. Ante el miedo de Carmen a tomar decisiones demasiado drásticas en contra de las tradiciones, Alfredo la anima: “Una mujer puede hacer lo que quiera [...]. Para que las cosas sigan igual, prefiero que las haga otro”, porque a pesar de que Carmen siempre ha soñado con hacer cambios en la hermandad, una vez al mando, comprende las dificultades y la presión que las reformas conllevan por el hecho de hacerlas una mujer. La revolución de las mantillas ante los estatutos de los hombres, indicando incluso cómo tienen que ir vestidas, es la prueba de fuego para Carmen, que se pone del lado de la tradición para “no ponerlo todo patas arriba”, enfrentándose a sus compañeras, que esperaban el apoyo femenino. Carmen termina asumiendo su derrota: “La tradición es la tradición y hay cosas que no pueden cambiar” a pesar de todo.

La reaparición de Ignacio al final precipita los acontecimientos. Carmen se inculpa públicamente de su desaparición y confiesa su *pecado*: “Cumplí un sueño que nunca me había atrevido a tener: ser la hermana mayor”. Cuando se descubre el amaño de las elecciones, y que todos la habían votado, que querían un cambio, la protagonista finalmente logra su sueño, no sin antes darse cuenta de las dificultades de enfrentarse al patriarcado, de la gran división entre los papeles de hombres y mujeres. Pero el póster de esta película también es una declaración de intenciones para su directora: la protagonista destaca heroica, vestida con la tradicional mantilla negra, sobre un fondo azul celeste, rodeada de flores, con Ronda al fondo, representando el triunfo femenino de una moderna virgen. En los pósters de las dos obras se tira de sensualidad para mostrarnos que estas protagonistas, con su edad, son atractivas y están orgullosas de ello.

Es indiscutible que tanto Carmina como Carmen se van a convertir en heroínas de la vida diaria. La primera más centrada en el ámbito doméstico, y la segunda con un rol público indudable, de ahí el progreso que se ve entre una y otra película. Siguiendo las ideas de Joseph Campbell (1949) sobre la mitología del héroe y las etapas de su “viaje” literal y metafórico, tanto Carmina como Carmen se lanzan a la aventura desde su mundo cotidiano a lugares desconocidos para salvar a su familia en el primer caso, y a su hermandad en el segundo. Las dos se enfrentarán con situaciones y fuerzas contrarias (Carmina con los robos y las deudas, y Carmen con todos los problemas organizativos que la desaparición de Ignacio acarrea en el entorno de la cofradía) y acabarán obteniendo una victoria decisiva. Sus respectivos triunfos hacen que Carmina

regrese con el poder de otorgar favores económicos a sus semejantes, especialmente a su hija, y Carmen para ser más justa con los miembros más débiles de su hermandad.

El viaje de las heroínas, en ambos casos, es una aventura que emprenden los personajes a partir de un cuestionamiento sobre sus vidas, sienten una llamada a la acción, a la aventura, por desesperación, enfrentándose a un mundo lleno de desafíos sociales y familiares. Tanto Carmina como Carmen crecerán, sufrirán cambios, viajarán de la desesperanza a la esperanza, de la debilidad a la fortaleza, mientras estos periplos emocionales, con sus dosis de humor, consiguen enganchar al público. Según Campbell, el viaje que se emprende es hacia la libertad y es importante compartirlo. En el caso de Carmina, la libertad implica la conquista económica finalmente, tras diferentes peripecias hasta el desenlace de la ansiada llamada de teléfono confirmando el éxito del robo, y la explosión final de esa gran actriz que con el llanto fingido es capaz de convencer a todos de su gran obra, su gran engaño para salvar a su familia. La protagonista no está sola: aparte de su amiga Ani, comparte el viaje metafórico con su hija que, aunque ajena al plan de su madre, es su fiel acompañante, además del público que se convierte en testigo de toda la historia y en cómplice del engaño. Carmen también triunfa al final, libre, consiguiendo su objetivo de poder sobre su contrincante masculino, y tampoco está sola en su viaje: su hija, su vecina, y especialmente su amigo Adolfo, se convierten en la voz de la conciencia social. De nuevo, el público vuelve a ser testigo y cómplice del engaño que hará finalmente triunfar a esta heroína.

Para todos los héroes es vital perseguir un sueño. Carmina llega hasta el final y consigue sus objetivos: batir a un sistema injusto, que no la protege, y ayudar a su familia, mientras que Carmen da un paso al frente para poder lograr un puesto siempre vetado a las mujeres en su cofradía. Las dos heroínas sobreviven en un mundo de hombres. Carmina, adoptando el papel de mujer fuerte, se enfrenta a todos sus adversarios masculinos, juega con las normas establecidas, y cuida de todos, incluidos los hombres, que en este caso son los personajes débiles. Carmen va un paso más allá y confronta a hombres y mujeres, en su afirmación de un sistema más justo e igualitario.

Lo más importante del viaje de las heroínas es que infringen los roles establecidos. En ambos casos, asistimos al viaje hacia su caos interior, con sus vicisitudes: Carmina a través del monólogo mirando a cámara, y Carmen de su “diálogo” con la Virgen, o mediante su confesión pública. Las dos han roto las normas, pero están amparadas moralmente en su lucha contra la injusticia moral y económica, de la que Carmina ha sido víctima en repetidas ocasiones, y Carmen contra el machismo en la sociedad patriarcal.

En el viaje de las heroínas finalmente hay un camino hacia la aceptación: tanto Carmina como Carmen son unas supervivientes. Entienden los límites, pero justifican su transgresión y el engaño: Carmina es la que tira del carro en su familia, es un modelo de abnegación maternal, con mucha personalidad y picardía, mientras que Carmen antepone todo ante su cofradía, por tal de que salga la procesión. Sin embargo, no asistimos sólo a las aventuras de las heroínas como salvadoras de su familia y de la hermandad, respectivamente, sino que aprendemos sus historias de sus propios labios, y esos antecedentes nos muestran el nacimiento del personaje: Carmina desde que compartía de pequeña las colillas de los cigarros en la calle con su abuelo y Carmen a través del trabajo abnegado, en un plano secundario, durante toda su vida por la cofradía. Así entendemos mejor la justificación de lo que hacen: ellas no son malas, las dos se convierten en pícaras, han hecho algo moralmente incorrecto, pero finalmente sus acciones están justificadas, contra el abuso de poder.

Como se comentó al principio, las dosis de humor son importantes para la transgresión de las normas en las dos historias: las protagonistas se toman la vida con filosofía, son prácticas y realistas y saben lo que tienen que hacer porque nadie va a resolverles sus problemas. En su contienda contra la injusticia, Carmina se convierte en la heroína doméstica que se apropia de lo que conoce para resistir en un universo que la oprime, mientras que en Carmen se ve el triunfo público de la heroína que, después de romper las normas, es aclamada por el mismo sistema que la oprimía.

La originalidad de las dos películas destaca en el desarrollo de la subjetividad femenina. Hay una exploración no sólo de las circunstancias puntuales de los personajes, sino de su relación con su entorno. Y en este sentido, hay una diferencia de crecimiento entre las dos, como se apuntó al principio. Carmina madura sobre la tradición de la base familiar y una lucha social privada, que Carmen va a definir en el ámbito público, con una actitud manifiestamente feminista. En este caso, la mirada de la directora, Marta Díaz de Lope Díaz, va más allá de la de Paco León, convirtiéndose en una mirada feminista sorprendente. Mostrar la subjetividad femenina en el cine “conlleva una cierta dosis de novedad porque la alineación tradicional de la mujer ha sido sólo con el objeto (o sea, aquello sobre lo que habla, a quien se mira, sobre quien se ejecuta una acción) y con el cuerpo, mientras que al hombre se le ha asociado con el sujeto (el que habla, el que mira, el que ejecuta una acción) y con la mente” (Donapetry, 2004: 286-287). En *Mi querida cofradía*, tenemos la mirada original de Díaz, como sujeto detrás de la cámara, interesada en contar la historia de otros sujetos femeninos, cercanos al público también femenino. Al romperse la objetificación de la mujer en este caso, las espectadoras pueden identificarse con las protagonistas, al mismo tiempo que por ser una comedia el

público masculino no la rechaza completamente, asistiendo al triunfo de la inversión de roles final.

Como espectadora, veo a Carmina y a Carmen como modelos de búsqueda y afirmación de una identidad propia. Al romperse con la ordenación tradicional de la mujer con el objeto y con el cuerpo, Carmina, con 58 años, al igual que Carmen, con más de 50 años también, como mujeres maduras, se convierten en sujeto y mente, como se ha señalado anteriormente: son las que hablan, las que miran y nos miran, las que ejecutan la acción, papel tradicionalmente asociado al hombre, y por eso nos hacen no sólo disfrutar, sino también reflexionar, en estas películas.

En ambos casos la música también va a ser muy importante para acompañar el mensaje feminista, indicando el posible triunfo de éste. La interpretación flamenca de “I will survive” (de Gloria Gaynor) por Melanie Safka en *Carmina o revienta* se convierte en el himno final que pone el broche a la supervivencia de Carmen y a la determinación que tantas mujeres comparten diariamente. Sin embargo, en *Mi querida cofradía*, después de la transgresión de las normas y el triunfo femenino final, la canción de Conchita Bautista, “Será el amor” le da un toque más ligero a ese triunfo, suavizando la conquista tan importante que se ha hecho a lo largo de la película, como para no molestar demasiado a la iglesia ni al patriarcado que se haya sentido ofendido por el cambio de reglas, y en este sentido me parece un paso atrás en la ruptura.

Para terminar, me gustaría destacar el interés que la crítica ha tenido por las dos obras y sus protagonistas. De Carmina Barrios se dijo en su momento: “Reconozco que el campo magnético de esa castiza, guapa, histriónica, lista, cínica, destroyer, graciosa, excesiva, deslenguada, astuta, surrealista, ferozmente terrenal, tragicómica, profesional de la supervivencia, desgarrada, brutal, manipuladora señora llamada Carmina puede enganchar o dejar estupefacto a un variado género de público” (Boyer, 2012). La repercusión actual de *Mi querida cofradía* ha sido bastante importante. Destacando la actuación de Gloria Muñoz, y con artículos como “*Mi querida cofradía*: una visión feminista de cristos, vírgenes y el poder religioso” (Rivera, 2018), o “Mantillas al poder” que destaca la novedad “de una película de vocación feminista, que se aleja del drama para reírse de sus machos cabrío, y ampliando el círculo crítico desde su lugar de representación hasta cualquier reducto donde aún las mujeres estén mal vistas como cima del poder” (Ocaña, 2018), se va hablando de una forma abierta del feminismo en el cine español contemporáneo, de gynocine, como se indicó al comienzo, sin tener que pedir perdón por ello. La propia Marta Díaz de Lope Díaz destaca: “Siempre hablo de mujeres. Me gusta el sentimiento de solidaridad que podemos tener entre nosotras” (Medina, 2018). Esta actitud demuestra el progreso en la visibilidad de la mujer madura que se ve entre

ambas películas. Indudablemente son necesarios más personajes interesantes de esta edad y que lleguen más Carminas y Cármenes dando pasos al frente como éstos. Es una realidad que estos personajes interesan, que estas mujeres de más de 50 años tienen un papel esencial en la realidad, y que hay que darles el protagonismo que se merecen.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Álvaro y Paco León (Productores) & León, Paco (Director). (2012). *Carmina o revienta* [Película]. España: Jaleo Films.
- Boyero, Carlos (2012). La familia como espectáculo, *El país*. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/05/actualidad/1341516994_715016.
- Campbell, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. Novato, CA: New World Library.
- Casamitjana, Sergi, Aintza Serra y Gervasio Iglesias (Productores) & Díaz de Lope Díaz, Marta (Directora). (2018). *Mi querida cofradía* [Película]. España: Movistar Plus.
- Donapetry, María (2004). Cinematernidad. En Barbara Zecchi y Jacqueline Cruz (Eds.), *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* (pp. 373-396). Barcelona: García, Leticia (2015). Castigada por ser mujer, madura y 'sexy', *El país*. Recuperado de: <http://smoda.elpais.com/moda/castigada-por-ser-mujer-madura-y-sexy/> Consultado: 1-08-2018
- Kuhn, Annette (1992). *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. New York: Routledge.
- León, Paco (2012). *Carmina o revienta*. Recuperado de <http://www.carminaorevienta.com/> Consultado: 1-08-2018
- Medina, Marta (2018). De Camarón a las cofradías: las películas más apetecibles del Festival de Málaga, *El confidencial*. Recuperado de: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2018-04-18/mi-querida-cofradia-festival-malaga-marta-diaz_1551520/ Consultado: 1-08-2018
- Neale, Steve y Frank Krutnit (1990). *Popular Film and Television Comedy*. New York: Routledge.
- Ocaña, Javier (2018). Mantillas al poder, *El país*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2018/05/02/actualidad/1525276140_244125.html Consultado: 1-08-2018
- Rivera, Agustín (2018). *Mi querida cofradía*: una visión feminista de cristos, vírgenes y el poder religioso, *El confidencial*. Recuperado de: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2018-04-18/mi-querida-cofradia-festival-malaga-marta-diaz_1551520/ Consultado: 1-08-2018
- Zecchi, Barbara (2011). *¿Qué es el GYNOCINE?* Recuperado de: <https://www.umass.edu/gynocine/node/120> Consultado 1-08-2018

